RAFFAELLO BERTIERI

IL LIBRO ITALIANO NEL NOVECENTO

IL LIBRO ITALIANO NEL NOVECENTO

Rilegatura in marrocchino rosso cilindrato, decorazione in oro eseguita con piccoli filetti

Esecutore G. Giannini, Firenze; volume *I prestiti italiani di guerra*

(Originale cm. 24 × 31.5)

RAFFAELLO BERTIERI

IL LIBRO ITALIANO

NEL

NOVECENTO

CON CINQUANTADUE RIPRODUZIONI

ALCUNE DELLE QUALI

A COLORI

c 1928

Fra le manifestazioni d'arte che ebbero nel magnifico Rinascimento italiano una caratteristica impronta di bellezza, il Libro occupa uno dei posti più eminenti. Appena l'arte del Gutenberg ebbe superato i primi passi, ai pochi Maestri stranieri attratti verso il nostro paese dalla certa fortuna che alla stampa riserbavano il favore delle Corti, la curiosità dei dotti, la frequenza e la ricchezza dei mecenati, succedettero ovunque bravi Maestri italiani, audaci nelle iniziative e nel gusto, colti ed originali, che crearono nelle loro officine opere meravigliose per compiuta armonia di elementi e di forme, per nitore di stampa, per finezza espressiva di decorazione lignea e di figure. Le belle opere prodotte da quei valentissimi Maestri non si contano; tutta l'Europa ne fu invasa; e l'Arte italiana della Stampa, sviluppatasi in modo sorprendente in ogni parte del paese ed in particolar modo a Venezia, dominò il Libro e le officine tipografiche di tutto il mondo. È opportuno ricordare che la stampa, per tre secoli circa, servì esclusivamente a fare Libri: le innumerevoli applicazioni in uso oggidì si sono sviluppate soltanto dal Settecento in poi. È altresì notevole che tutti i problemi tecnici, e quasi tutti quelli estetici del Libro furono risolti dagli stampatori dell'ultimo trentennio del Quattrocento, stranieri o italiani, in Italia. Così il Libro d'oggi è nel suo aspetto essenzialmente il medesimo Libro che si andò formando fra il 1470 e il 1500. I tipi dei caratteri, le righe, le pagine e le loro proporzioni, le forme, le figure, l'impressione, le segnature, la cucitura, la legatura e la rilegatura ebbero in quel brevissimo periodo iniziale le loro norme definitive che sono in uso anche oggi. L'incunabulo è già il libro perfetto. È bene tener presente questa nozione per studiare la possibilità di sviluppo estetico che può avere il Libro moderno se i suoi artefici riprenderanno *ab initio* il lavoro dei grandi Maestri stampatori del Rinascimento italiano.

I nomi di quei grandi tipografi sono in gran parte noti a tutti: non c'è studioso che non conosca e non ammiri le pagine dello Zarotto, di Aldo Manuzio, del Marcolini, dei Giunta, dei Giolito, del Blado, del Valgrisi. Nè sono questi soltanto i valentissimi, chè un buon numero an-

·143·

Sdraiate le danzatrici, le arpiste
le donzelle, le figurazioni pagane,
le animule. Il torpore che precede le trasformazioni pervade
le loro membra stanche.

Ad un tratto, sulla
sommità accanto a Lionello, due
ali racchiuse si aprono di luce
e l'Angiolo di Dio, sfolgorante,
appare,

—— Cardinal di Santa Chiesa
cavalier di Gesù Cristo, ferma
il piede che ti falla sei per dare
il passo tristo. Barbaretto, abbandonato all'ingresso delle grotte, macerato dal digiuno prega
il cielo giorno e notte.

Le preghiere sconsolate
sono giunte al Padre Eterno scesi
giù per suo comando nella bolgia dell'inferno. La voragine t'è
innanzi t'è dinanzi il fuoco eterno

Pagina silografica (dal volume scritto, inciso ed illustrato da A. Sartorio, *Sibilla*)
Edizione «Eroica». (Originale cm. 25 × 30.5)

cora di eccellenti tipografi può vantare l'Italia; caratteristici Maestri, veri virtuosi dell'arte, poco studiati perchè meno conosciuti, come il Suardo, i De Benedetti, i Paganini, e tanti e tanti altri minori tuttavia pregiatissimi ed originali.

L'Arte Tipografica italiana continuò a dominare il mondo del Libro fin quasi alla fine del Cinquecento, mantenendosi ad un'altezza di espressioni estetiche che sono fra le più significative di quel periodo glorioso al quale attinsero ispirazioni e metodi tanto le arti quanto la cultura europea. Ma al Cinquecento fece seguito purtroppo un periodo disgraziato per il Libro e per la Tipografia italiani che per quasi un secolo rimasero in uno stato di abbandono e di povertà estetica veramente sconfortanti; cosicchè soltanto nel tardo Seicento e nel secolo successivo si trovano libri di indiscutibile bellezza, che sono opere d'arte non tipografica, è vero, ma tuttavia interessantissime.

Si tratta in generale di opere, oggi dimenticate, che meriterebbero di essere riposte in luce dagli studiosi e dagli storici delle Arti grafiche, per il tipo e il carattere della loro bellezza: bellezza più «grafica» che tipografica, singolarmente fastosa, forse troppo, costituita da soverchianti e ripetute decorazioni, da ricche figure, da grandi composizioni illustrative che rivelano una perfetta armonia fra il Libro italiano e tutte le altre forme d'arte della fine del Seicento o dei primi del Settecento. L'Arte grafica di questo tempo va da un estremo all'altro: o si stampano brutte cose, con caratteri stanchi, con inchiostri sbiaditi, senza alcun accorgimento tecnico, o si pubblicano addirittura dei monumenti grafici, dai grandi formati, nei quali la carta è finissima, i caratteri discreti, la stampa appena accurata, ma le decorazioni e le illustrazioni pregevolissime. L'ornamento soverchiava in modo assoluto l'espressione tipografica, cosicchè, come ho detto, quando non si trattava di cose addirittura fuori del comune, l'espressione normale del Libro era povera e sciatta, perchè la tradizione della bella Tipografia era ormai quasi del tutto

si sono fondati in su la lealtà. Dovete adunque sapere come sono dua generazione di combattere; l'uno con le leggi l'altro con la forza: quel primo è proprio dello uomo, quel secondo delle bestie; ma perchè il primo spesse volte non basta, bisogna ricorrere al secondo. Pertanto a un principe è necessario saper bene usare la bestia e l'uomo. Questa parte è tutta insegnata a' principi copertamente dalli antiqui scrittori i quali scrivono come Achille e molti altri di quelli principi antichi furono dati a nutrire a Chirone centauro, che sotto la sua disciplina li custodissi. Il che non vuol dir altro, avere per precettore uno mezzo bestia et uno mezzo uomo, se non che bisogna a un principe sapere usare l'una e l'altra natura, e l'una senza l'altra non è durabile. Sendo, adunque, uno principe necessitato saper bene usare la bestia, debbe di quelle pigliare la volpe et il lione, perchè il lione non si difende da' lacci, la volpe non si difende da' lupi. Bisogna adunque, essere volpe a conoscere e' lacci, e lione a sbigottire e' lupi. Coloro che stanno semplicemente in sul lione, non se ne intendono. Non può pertanto un signor prudente, né debbe, osservar la fede, quando tale osservanzia gli torni contro, e che sono spente le cagioni che la feciono promettere. E se gli uomini fussino tutti buoni, questo precetto non saria buono; ma perchè son tristi, e non l'osserverebbono a te, tu ancora non l'hai ad osservare a loro. Né mai a un principe mancarono cagioni legittime di colorare l'inosservanza. Di questo se ne potrien dare infiniti esempi moderni, e mostrare quante paci, quante promesse siano state fatte irrite e vane per la infedeltà de' principi: et quello che ha saputo meglio usar la volpe, è meglio capitato. Ma è necessario questa natura saperla ben colorire, ed essere gran simulatore e dissimulatore; e sono tanto semplici gli uomini e tanto obbediscono alle necessità presenti, che colui che inganna, troverà sempre chi si lascia ingannare. Io non voglio degli esempi freschi tacerne uno. Alessandro VI non fece mai altro, non pensò mai ad altro che ad ingannare uomini, e sempre trovò soggetto da poterlo fare; e non fu mai uomo che avessi maggiore efficacia in asseverare, e con maggiori giuramenti affermassi una cosa, che l'osservassi meno: nondimanco sempre li succederono gl'inganni «ad votum» perchè conosce-

Progetto per una edizione privata del Machiavelli. Composizione eseguita su macchina *Linotype* (carattere «Venezia»)

ODE XXX

A D V E N E R E M

Venerem eiusque comites
ad Glycerae aedes devocat (metr. xvii)

O Venus, regina Gnidi Paphique,
sperne dilectam Cypron, et vocantis
thure te multo Glycerae decoram
transfer in aedem.

Fervidus tecum puer et solutis
Gratiae zonis, properentque Nymphae
et parum comis sine te Iuventas
Mercuriusque.

Pagina di una piccola edizione privata composta con caratteri «Venezia»
su macchina *Linotype*

dimenticata nelle officine grafiche italiane.

Un tale ſtato di cose si protrasse sin oltre la metà del secolo XVIII; a quest'epoca le edizioni di pregio erano divenute ancor più rare e la Tipografia e il Libro italiano avevano perduto nella maggioranza dei casi ogni caratteristica nazionale.

Ma sorse Giambattiſta Bodoni!

L'opera del Maeſtro di Parma fu una netta e vigorosa reazione contro la deplorata decadenza del Libro e contro la moda ćhe aveva reso il Libro italiano un'espressione di lusso, di nessun valore tipografico. Gli sforzi di Giambattiſta Bodoni, dopo i primi suoi lavori, furono sempre intesi a ricondurre la ſtampa del Libro in Italia ad una maggiore nobiltà tipografica, ed egli conseguì lo scopo in modo così perfetto ćhe ancor oggi le opere uscite dai torchi parmensi costituiscono altrettanti modelli di bell'Arte Tipografica, fondati sulla più nuda semplicità della composizione e sulla perfezione ammirevole della impressione.

Giambattista Bodoni operò come fonditore di caratteri e come tipografo quando la Tipografia italiana aveva assunto una espressione ibrida, ispirata al barocćhismo francese, del quale non raggiungeva nè la grandiosità nè la eleganza.

Il Bodoni stesso, ne' suoi primi tempi, non fece ćhe seguire le tracce francesi, pur manifeſtando fin dai suoi lavori di inspirazione francese quella caratteristica personalità ćhe andò poi a mano a mano sviluppandosi fino a liberarsi completamente dalle leziose suggestioni dell'arte dominante. Egli potè allora coſtruire il libro proprio, «bodoniano» nei caratteri e nelle forme delle composizioni, «bodoniano» anche nella perfezione della stampa vibrante, robusta, impeccabile, «bodoniano» nella rilegatura semplice ma forte che preservava il Libro senza alterarne in alcun modo la ricercata bellezza tipografica.

XVIII

Con ciò sia cosa che per la vista mia molte persone avessero compreso lo secreto del mio cuore, certe donne, le quali adunate s'erano, dilettandosi l'una ne la compagnia de l'altra, sapeano bene lo mio cuore, però che ciascuna di loro era stata a molte mie sconfitte; ed io passando appresso di loro, sì come da la fortuna menato, fui chiamato da una di queste gentili donne. La donna che m'avea chiamato, era donna di molto leggiadro parlare; sì che quand'io fui giunto dinanzi da loro, e vidi bene che la mia gentilissima donna non era con esse, rassicurandomi le salutai, e domandai che piacesse loro. Le donne erano molte, tra le quali n'avea certe che si rideano tra loro. Altre v'erano che mi guardavano, aspettando che io dovessi dire. Altre v'erano che parlavano tra loro. De le quali una volgendo li suoi occhi verso me e chiamandomi per

cxxiij

Pagina della *Vita Nova*. Illuſtrazioni di V. Grassi, caratteri di N. Leoni. Stampa litografica Iſtituto Italiano Arti Grafiće. (Originale cm. 29 x 36)

AMBRA

POEMETTO DI LORENZO DE' MEDICI
IL MAGNIFICO

ISTITUTO DI EDIZIONI ARTISTICHE
FRATELLI ALINARI
FIRENZE

Copertina in caratteri «Umanistici» con silografia di A. de Witt. (Originale cm. 25.5 × 34.5)

Il titolo è stampato in rosso

che gnun male non si può farci,
sie chi vuole, a gnuna dama.
Tucte sian d'amor fedele
et però l'arme portiano;
contra ogni cor crudele
francamente ci prouiano,
et per segno noi abbiano
questa fede, et ciascuna lama.
Pel combatter molto spesso,
et con lancie grosse et dure,
c'è chi ha lo scudo fesso,
pien di schianti et di docture:
vi parrebbon cose scure
chi vedessi quella trama.
Se lo scudo non s'adopra,
operiano il brocchier tondo,
et facciano andar sozopra
e miglior campion del mondo;
et pe' colpi di gram pondo
acquistiamo honore et fama.

Pagina composta con caratteri «Umanistici»
La bellezza di questi caratteri risalta egregiamente nella ricca cornice di bianco

(Originale cm. 17 × 25)

Grazie all'opera rinnovatrice di Giambattista Bodoni si ebbe ai primi dell'Ottocento, un notevole risveglio nella Tipografia italiana; ma le forme bodoniane non erano sempre praticamente possibili e non pochi tipografi dovevano rinunziare a seguire il grande Maestro che concepì e formò quasi sempre opere di eccezione. Tuttavia anche il tipografo italiano che non poteva seguirlo assorbiva e rifletteva l'influsso salutare e benefico dell'opera sua, così che in quei primi anni dell'Ottocento l'Arte della Stampa italiana riacquistò una vera caratteristica propria quale da circa due secoli avea perduta. Ma l'arte bodoniana, ho detto, era un'arte d'eccezione; scomparso il Maestro, le sue forme gli sopravvissero per poco, e già appena una diecina d'anni dopo la sua morte erano rare le officine che nei loro lavori conservassero tracce notevoli del suo magistero. Perciò prima della metà dell'Ottocento una nuova decadenza affliggeva l'Arte Tipografica italiana, tornata ancora a forme ed espressioni non proprie, con particolare predilezione per le gravi forme francesi, che pur non avevano valore tale da essere degne di imitazione; è giusto aggiungere però che a questa nuova decadenza molto contribuirono anche le condizioni politiche del paese, le energie migliori del quale erano date in quel tempo alla causa nazionale che domandava anche dalla stampa una produzione speciale, per la quale ogni bellezza era superflua e forse anche dannosa.

NOTTE IN POLONIA

Danza al lume delle torcie
La giovane Libuska
Dai lunghi e folti capelli.

Benchè la nottata di maggio sia serena
Di stelle non vedo
Che le gialle iridi di Libuska
Di cui conosco i molti segreti;
E i vini non riescono a diminuire
I ricchi profumi animali delle sue labbra
Di cui comprendo i perfidi silenzi.

Danziamo al lume delle torcie a vento
Sul prato abbandonato dai grilli
Nella serena notte di maggio
La Besèda.

Canta sull'altana
Della vicina fattoria il gallo
E ancora lontano è il crepuscolo.
Dalla coppa del cuore traboccano i desideri
E ancora non è l'amore!

Elegante composizione di una pagina di versi con iniziale stampata a vari colori
Edizione Belforte. (Originale cm. 20 x 27)

Mi piace, a questo proposito, a dimostrazione cioè delle disagiate e per molti oggi incredibili condizioni in cui svolgevasi l'industria tipografico-editoriale, nella prima metà dell'Ottocento ed anche dopo, ricordare qui una polemica avvenuta tra un certo avv. Raffaele Carbone di Napoli, e l'editore Giuseppe Pomba nell'anno 1841. A legger quanto allora scriveva il signor Carbone si ha l'impressione di una incredibile enormità; lo scrittore napoletano si scaglia contro gli editori *italiani*, secondo lui colpevoli di non usare verso i librai e gli studiosi del regno delle due Sicilie lo stesso trattamento accordato ai librai ed agli studiosi *italiani*.
E nelle sue affermazioni l'avvocato Carbone –

LE MISTICHE UMBRE 30

Un'atmosfera di leggenda avvolge sempre la nascita delle grandi mistiche: esse s'affacciano alla vita già chiuse nell'aureola del soprannaturale. Creature segnate da un grande destino nei documenti degli agiografi e nella memoria popolare sono accompagnate al loro apparire da fenomeni strani, quasi vincoli misteriosi esistessero fra gli elementi e quelle forze buone dominanti nel mondo dello spirito. Fenomeni che troveranno una spiegazione durante la loro vita in quella suggestione che esse sembrano esercitare perfino su le creature insensibili.

Specie da qualche tempo, col rifiorire degli studi francescani, non mancano coloro che s'affannano unicamente ad esumare carte d'archivio che provino come questa o quella leggenda non sia vera (e il Tamassia insegni). Confesso che trovo tale fatica di pessimo gusto perchè, come ho già detto, a mio modo di vedere, più che la realtà storica appassiona quella bellezza lirica della leggenda che non si può discutere: come la fede per il credente o per il poeta la poesia.

Sfrondate la leggenda di quel che su la base del vero vi ricamò la fantasia del popolo, ed essa avrà perduto il suo profumo. Tutte le leggende medioevali fiorite in quel periodo del meraviglioso in cui gli animi erano portati logicamente all'esagerazione vivono in un'esasperata vibrazione di spirito per cui il senso del vero viene inconsciamente alterato, sì che è difficile scindere la fantasia dalla realtà.

La leggenda va dunque intesa nella bellezza del suo significato umano: questo ha sempre compreso per istinto il nostro popolo che difende le sue tradizioni come difenderebbe la sua donna o la sua casa.

Vero: assai spesso ad esaminare documenti d'archivio le date non tornano. Ma che importa? L'essenziale è che quel momento di bellezza viva nella realtà del nostro spirito. E se poi un dato episodio si sia svolto in un diverso paesaggio da quello dove sapientemente lo inquadrò la tradizione popolare, questa è cosa che l'artista preferisce di non sapere se paese e leggenda vivono in armonia perfetta. Non è bene per

LE MISTICHE UMBRE 31

Un'atmosfera di leggenda avvolge sempre la nascita delle grandi mistiche: esse s'affacciano alla vita già chiuse nell'aureola del soprannaturale. Creature segnate da un grande destino nei documenti degli agiografi e nella memoria popolare sono accompagnate al loro apparire da fenomeni strani, quasi vincoli misteriosi esistessero fra gli elementi e quelle forze buone dominanti nel mondo dello spirito. Fenomeni che troveranno una spiegazione durante la loro vita in quella suggestione che esse sembrano esercitare perfino su le creature insensibili.

Specie da qualche tempo, col rifiorire degli studi francescani, non mancano coloro che s'affannano unicamente ad esumare carte d'archivio che provino come questa o quella leggenda non sia vera (e il Tamassia insegni). Confesso che trovo tale fatica di pessimo gusto perchè, come ho già detto, a mio modo di vedere, più che la realtà storica appassiona quella bellezza lirica della leggenda che non si può discutere: come la fede per il credente o per il poeta la poesia.

Sfrondate la leggenda di quel che su la base del vero vi ricamò la fantasia del popolo, ed essa avrà perduto il suo profumo. Tutte le leggende medioevali fiorite in quel periodo del meraviglioso in cui gli animi erano portati logicamente all'esagerazione vivono in un'esasperata vibrazione di spirito per cui il senso del vero viene inconsciamente alterato, sì che è difficile scindere la fantasia dalla realtà.

La leggenda va dunque intesa nella bellezza del suo significato umano: questo ha sempre compreso per istinto il nostro popolo che difende le sue tradizioni come difenderebbe la sua donna o la sua casa.

Vero: assai spesso ad esaminare documenti d'archivio le date non tornano. Ma che importa? L'essenziale è che quel momento di bellezza viva nella realtà del nostro spirito. E se poi un dato episodio si sia svolto in un diverso paesaggio da quello dove sapientemente lo inquadrò la tradizione popolare, questa è cosa che l'artista preferisce di non sapere se paese e leggenda vivono in armonia perfetta. Non è bene per

Inspirandosi al Rinascimento alcuni tipografi italiani compongono oggi libri tutti in corsivo.
Le due pagine in alto, composte con macchina *Linotype*, son prese da un'edizione Barbèra (originale cm. 25 × 38)
le altre da un'edizione Modiano (originale cm. 30 × 44)

Sulle carte di Ugo Zovetti la disposizione dei colori non è abbandonata al caso, nè limitata alla direzione della macchina, ma completamente dominata dalla volontà dell'artista, che con essi crea sul foglio l'insieme di linee, di masse, di colori che si era prefissato. ⁓ Tutte le necessarie gradazioni e combinazioni di colori gli sono possibili, sì che molti sono gli effetti che può ricavarne, e gli strettissimi limiti teoretici del procedimento divengono per lui vasti come la sua fantasia. ⁓ È uno dei casi in cui veramente il virtuosismo della mano nasce dalla capacità dell'occhio e questo serve una profonda e pronta sensibilità.

Da motivo di semplice arabesco Zovetti passa a motivi complessi, in cui entra quasi una illusione di rappresentazione, attraverso tutte le variazioni dal monocromato all'accordo complesso di colori, da un piano appena mosso a serie di piani sovrapposti con profondità impensate. Da superfici fredde e lisce passa a superfici vellutate e morbide, dando origine a una sensazione tattile importantissima per il libro. Il motivo stesso è talora studiato in modo che sia unico per due quadranti e pel dorso, adatto cioè alla rilegatura in sola carta, talora è piccolo e ripetibile sì

da essere facilmente tagliato, come occorre per la rilegatura con tela, pelle o pergamena sul dorso; sempre è studiato per un determinato formato di libro sì che il rilegatore dovrà considerarlo attentamente prima di tagliare il foglio nuovo. ⁓ Il foglio è spesso fatto per un solo libro, e non ripetuto, ma anche quando vari fogli sono fatti sul medesimo preciso motivo di linee e di colori, le differenze inevitabili nella diretta lavorazione a mano danno ad ogni foglio un valore e una grazia speciale per la gradazione e per la varietà degli elementi.

Tutti i fogli sono fatti con materiali resistenti alla luce, all'umidità, all'uso per cui sono destinati.

Valore artistico assoluto, unicità di esemplare, possibilità di intonare disegno e colori al carattere del libro o della serie, possibilità di variarne l'applicazione, in alleanza o no con altre materie secondo il gusto personale, solidità e praticità all'uso, prezzo relativamente basso perchè la carta e i colori migliori costano sempre meno della più brutta tra le pelli ed anche della tela, e perchè il lavoro dell'artista, che ha la capacità di far «bello e vivo» con pochi colori il foglio di carta inerte, non si paga, secondo l'uso, più

il quale dopo alquanti dì, per istigazione del demonio, cominciò ad avere in tanta abbominazione l'abito che portava, che gli parea portare un sacco vilissimo; avea orrore delle maniche, abbominava il cappuccio, e la lunghezza e l'asprezza gli parea una soma importabile. E crescendo pure il dispiacere della religione, finalmente si deliberò di lasciare l'abito e tornare al mondo che di nuovo lo tentava.

EGLI aveva preso già per costumanza, secondo che gli avea insegnato il suo Maestro qualunque ora egli passava dinanzi allo altare del convento, nel quale si conservava il Corpo di Cristo, d'inginocchiarsi con gran reverenza e trarsi il cappuccio, e colle braccia cancellate inchinarsi. Addivenne che quella notte, nella quale si dovea partire e uscire dall'Ordine, convenne che egli passasse dinanzi allo altare del convento; e passandovi, secondo l'usanza s'inginocchiò e fece reverenza. E subitamente fu ratto in ispirito, e fugli mostrato da Dio maravigliosa visione; imperò che vide dinanzi a sè passare quasi moltitudine infinita di Santi a modo di processione, a due a due, vestiti tutti di bellissimi e preziosi drappi

Pagina in carattere «Ruano». (Grandezza dell'originale)

Quand j'ai accepté l'invitation très-flatteuse pour moi de préparer une exposition de mes ouvrages au Musée Plantin d'Anvers, j'ai pensé que ce serait là une occasion propice pour attirer l'attention des amateurs et des curieux belges sur le Livre italien moderne. Car si j'ai l'honneur et la chance de représenter l'Art Typographique italien dans la série des expositions particulières de différents pays qui sont organisées à Anvers, je crois que je le dois à la bienveillance du Directeur du Musée Plantin à mon égard, qui a saisi dans mon œuvre une volonté si ardente de renouveler et de développer mon art. Ce sont donc plutôt mes intentions que mon œuvre elle-même qu'on a voulu honorer.

Je ne me croirais pas un artiste, si j'étais complètement satisfait de mon œuvre; mais je comprends assez la valeur des idées qui l'ont inspirée pour être satisfait de mon programme. Lorsque (il y a à peu près vingt ans) je commençai mon entreprise industrielle, après un long apprentissage technique comme ouvrier, l'Art de l'Imprimerie était encore en Italie sous les influences directes de l'art français et de l'art allemand,

Pagina in carattere «Inkunabula» corsivo. (Grandezza dell'originale)

napoletano – parla dell'Italia come di un paese straniero e non amico; egli scrive per esempio: «come potremo noi accedere con facilità alla privativa letteraria con l'Italia?» E più oltre: «il compratore ricorrendo all'estero – Italia – acquista a minor prezzo il libro», ed aggiunge altrove: «....le traduzioni italiane preverrebbero sempre le nostre»!!

colla spalla, colla mano sanguinosa allargò l'apertura. La sua testa emerse a fior di terra. Sentendosi venir meno le forze, mise fuori un braccio e si resse sulla ascella. Si fermò un attimo, e si affrettò ad uscire. Era viva.... era libera.... Era risorta. Nella gioia della libertà e della vita riconquistate, perdette le forze, e si accasciò esausta in terra, lungo lo zòccolo di base del campanile.

Ma era davvero viva? o sognava? o era folle? Aveva davvero un corpo, una forma, un peso? o era spirito vagante tra i sepolcreti? Dovette sentire il freddo del vento morderle le carni perchè si persuadesse di essere viva. Meschina! Meschina!

E subito un pensiero la dominò: raccogliere tutte le sue forze, andare alla sua casa.

Aveva paura di essere vista, come se avesse commesso una colpa. Le strade eran deserte: ma se qualcuno la vide, bianca nel biancore della luce lunare, certo la scambiò per un fantasma e ne ebbe paura.

Dinanzi al fianco sinistro del campanile si apriva un chiassòlo – e si apre ancora – che, ella sapeva, conduceva in cinquanta passi a una porta posteriore del palazzo sulla

Pagina 168]·

strada degli Adimari. Rapida ella vi entrò e corse come per un'improvvisa fretta di rientrare con la coscienza nella intera sua personalità: donna, tornava alla sua casa. Il pesante battaglio della porta ch'ella toccò era gelido come i ferri sui quali si era arrampicata. Rabbrividì al ricordo. Battè un colpo. Il rimbombo nella viuzza deserta e cupa, le parve orribile: combattuta fra lo spavento di riudirlo e l'inquietudine dell'indugio e la necessità di farsi udire, ne battè un altro. Attese pochi attimi che la sua impazienza affannosa non tollerò: battè ancora.

Udì togliere la spranga all'imposta di una finestra; e qualcuno, in alto, affacciarsi: la voce nota di Francesco, rude e ostile, chiese: – Chi è là? –

Rispose una esile voce lamentosa e tremante:

– Sono la tua Ginevra. Apri....

– Chi? Chi è là? – ripetè incredula la voce di spavento.

– Sono la tua Ginevra – disse ancora la donna; e un singulto le troncò la voce.

– Oh!... povera anima.... va' in pace.... va'.... Domani all'alba, andrò per la messa in tuo suffragio. Datti pace.... – e frettolosamente, come chi tema l'insistenza di una diavoleria, aggiunse: – Povera anima!... va' in pace. –

·[Pagina 169

Due pagine in carattere «Inkunabula»; notevole la nobiltà d'espressione e l'armonia dell'insieme
La grande iniziale è stampata in rosso. (Originale cm. 25×38)

Cose che stringono il cuore ancor oggi; giustamente il Pomba scriveva: «deponiamo la penna perchè non ci regge l'animo di rovistare più oltre in questa putredine....» In condizioni siffatte come poteva l'arte del Libro prosperare e degnamente svilupparsi?

Ricordo questo caso particolare e pietoso perchè i lettori siano meglio in grado di giudicare il valore dello sviluppo da noi raggiunto, in poco più di settant'anni!

Ed ora riprendiamo il nostro argomento.

Superato il periodo tumultuoso del Risorgimento, formatosi politicamente il paese in unità nazionale, le cose si mantennero ancora per un certo tempo in una condizione stazionaria; successivamente negli ultimi venti anni del secolo ci fu, è vero, un cambiamento, ma questo non modificò affatto la situazione: dalla imitazione delle forme francesi, i tipografi italiani erano passati all'imitazione dello stile tedesco, in conseguenza della influenza economica e colturale, che i tedeschi, dopo il 1870, avevano incominciato ad esercitare sul mercato, non soltanto italiano, ma internazionale, con i loro prodotti; macchine, caratteri, inchiostri ed altri materiali. Con le merci, la Germania introduceva in Italia anche certe forme del suo stile grafico, le quali subivano è vero da noi alterazioni notevoli e visibili per adattarsi al gusto grafico italiano che non ha alcuna affinità col tedesco; ma tali alterazioni se facevano perdere allo stampato la pura espressione germanica, non ne miglioravano affatto l'aspetto, anzi in qualche caso lo guastavano togliendogli un carattere senza dar-

Ho detto quanto sopra, perchè mi par proprio che risulti dalla difesa del signor Schulz altrettanto vivace che leale e generosa." Fin troppo generosa, a mio credere; per esempio là dove conclude che, invece di « under no circumstances whatewer » (in nessun concorso di circostanze per favorevoli che siano: ed è la formula colla quale il professor Bonney escludeva ogni nuovo tentativo di ascensione alla Dufour da Macugnaga, formula adottata dal signor Kugy)," egli direbbe: « di regola no; ma solo in circostanze particolarmente favorevoli, le quali non possono venir calcolate con esattezza e coscienza sufficiente e intorno alle quali il giudizio è difficile che sia sicuro e appena possibile (parlando in genere) che riesca pienamente certo »."

Quanto a noi, siamo tuttavia persuasi e di non essere mai stati esposti ad alcun vero pericolo, e di essere a ragione stati abbastanza sicuri e certi che così la sarebbe andata, già prima dell'ascensione.

Trattandosi di ascensioni del genere di questa, ammetto che non è mai facile acquistare una tale certezza previa, e ammetto anche che ciò è molto più difficile pel versante Est del Monte Rosa che per altre montagne. Ma non ne potrei escludere la possibilità senza contraddire ai fatti. È tutto merito di Gadin di avere nel caso nostro veduto ed afferrato con intuito chiaro e sicuro le condizioni reali del momento. E, se non erro, questo intuito, che direi propriamente dell' « hic et nunc », che non può separarsi, ma si di-

stingue affatto dai criteri generali che l'esperienza sola può fornire, è bene una delle doti più preziose e necessarie in una guida. Io non la vidi mai così splendida come in Gadin; non potei quindi rimanere sorpreso quando lessi della ascensione del Monte Bianco per via nuova (o almeno percorsa così tutta intera per la prima volta), felicemente compiuta con lui e con la guida Petigax dalla Sezione di Torino pochi giorni dopo la nostra." A quella sua dote devesi pure l'avere noi nella nostra ascensione seguito, senza mai una ragione di esitare, una via certo più lunga, ma indubitabilmente, per quanto mi consta, più sicura che quelle tenute dai nostri antecessori.

Ho nominato ancora una volta la Capanna Marinelli.... Sapevo delle difficoltà ch'essa aveva incontrato all'estero, ancora nello stadio di progetto: alle difficoltà aveva date brevi ma sensatissime risposte il traduttore della relazione Zsigmondy," distinto alpinista egli stesso, il conte Lurani. Solo adesso conosco che la povera Capanna attirò, o quasi, alla Sezione di Milano l'accusa stessa caduta sul signor Schulz, e mi pare che, dopo aver fruito dell'ospitalità dell'accusata non sarebbe la mia nè generosità, nè riconoscenza, se tacessi affatto.

Dopo le osservazioni del conte Lurani, dopo i fatti nostri e altrui, in considerazione dei compensi facili e larghi anche di una gita che si arresti alla Capanna (compensi menzionati dalla stessa Sezione di Milano nella circolare 14 gennaio

Pagine di edizioni bodoniane moderne. La forma bodoniana vi è affermata molto liberamente

i ghibellini. A Milano, fra quanti erano convenuti a render omaggio all'Imperatore e a confermare in lui le proprie speranze, due uomini erano animati dallo stesso consiglio se non dallo stesso sogno: il Conte di Savoia e Dante Alighieri. Ed era oscuro sopra di loro il destino che doveva un giorno unire l'Italia, non sotto anzi contro l'Impero, ma pur secondo la speranza del Poeta, e darne la corona ai lontani discendenti di quel principe che stava a fianco dell'« alto Arrigo ». Le condizioni d'Italia non erano allora tali da permettere la restaurazione del Sacro Romano Impero: troppe forze nuove vi si agitavano. Amedeo accompagnò l'Imperatore a Roma, dove sorsero le solite zuffe tra romani e tedeschi e in una di queste fu ucciso Pietro di Savoia, fratello di Lodovico. Poi Arrigo morì a Buonconvento.

Tornato in patria, il Conte di Savoia lottò a lungo e validamente contro i nemici in cui continuavano e dovevano continuare a orientarsi gli sforzi secolari della Dinastia: il Del-

finato e i marchesati di Saluzzo e di Monferrato. Il Delfinato era uno stato che arrivava sino ai valichi delle Alpi in Italia, a Exilles e a Fenestrelle. E i due marchesati opprimevano il respiro all'espansione piemontese, insieme con feudi papali e imperiali. Il marchesato di Saluzzo arrivava sin quasi alle porte di Torino. Quando la tirannica strapotenza di Guglielmo VII di Monferrato gli ebbe sollevati odii indomabili, Amedeo V si alleò contro di lui con la Lega delle città lombarde. Guglielmo, preso dagli alessandrini, fu chiuso e lasciato morire in una gabbia di ferro entro il loro castello e Ivrea – che passò col Canavese alla Casa di Savoia – distrusse a furia di popolo il castello che il Marchese vi aveva fatto costruire. E in memoria della liberazione si stabilì l'usanza che ogni anno il rettore della città si recasse ai ruderi di quella rocca, ne staccasse col martello un pezzo e se lo gettasse alle spalle giù per il pendio gridando: « in dispregio del marchese di Monferrato! » L'episodio fa intendere perchè certe signorie

il germe in te,
il germe obbrobrioso del tuo nemico
ucciso?
Madre,
io sono, tra la tua gente,
l'intruso.
Per voi io sono
il figlio senza nome di Oloferne.

Tra la gente
del mio padre guerriero,
del mio padre tradito
con l'infame
amplesso,
tra essi
io sono tuttavia
il figlio senza nome di Giuditta.

Madre, perchè m'hai tu partorito?
Io porto in me,
sulle mie troppo èsili spalle,
il dolore
l'odio
l'implacàbile maledizione
di entrambi i pòpoli;
porto nell'ànima mia,
in eterno,

‹ 58 ›

il marchio infame
di quella lontana notte
di amore selvaggio, e di odio.

Madre, perchè m'hai tu partorito?
Nelle mie mani porto
per i capelli
l'oscena testa del mio padre tradito
nel voluttuoso sonno,
negli occhi celo
la vertigine della sua lussuria,
e la tua onta,
Madre.
Io sono senza pace.
Io sono come l'animale immondo,
che si scaccia
che non si tocca
per non contaminare l'ànima et il corpo.
In nessuna lontana parte
di questo vasto mondo
è acceso nel focolare
il fuoco
per la mia gente ventura.

Madre, perchè m'hai tu partorito?
La tragedia vostra
in me si rinnovella

‹ 59 ›

Poesia composta in carattere «Inkunabula». Si osservi l'aristocraticità particolare di queste due pagine (Originale cm. 27 × 42)

PORTOVENERE

O Portovenere,
salpano le tue vele per il mare infinito,
fremono all'alba,
sussultano come ali al primo sole,
s'accendono!
s'indorano!
s'insanguinano!
Vanno le tue vele al canto dei pescatori
come fiamme dardeggianti
assetate di orizzonte.

LA MORTE DELLE FARFALLE

Autunno: una sera
In cielo s'accendono le stelle,
pallidi ceri ardono tra le siepi;
sulla strada viola cadono come petali di rosa
bianche farfalle
Tutto si chiude, tutto trema
con sospiri nascosti
Le farfalle muoiono.
Giungono da lontano echi di campane
che non ci sono più...
di paesi sperduti nel tempo.

Due pagine di un grazioso volumetto di poesie. Testo e silografie di F. Gamba
Edizione «Casa dei Poeti». (Originale cm. 18 × 25)

gliene un altro. L'esecutore, o per incomprensione o per ingenuo desiderio di innovazione, non aveva per trasformare in italiano lo stile germanico, nè preparazione colturale, nè coscienza estetica, nè disponibilità di appropriati mezzi tecnici. La sua buona intenzione era vaga, piuttosto istintiva che ragionata.

Ecco perchè sul finire dell'Ottocento, ed anche per i primi anni del Novecento, il Libro italiano quale espressione tipografica aveva assai scarso valore estetico, quando non si presentava addirittura in forme ibride, sconclusionate e stonate, ora per errati accoppiamenti di tipi, ora per colori disarmonici.

A questo punto intervenne però un nuovo elemento straniero a combattere l'influenza tedesca, e cioè la introduzione del macchinario anglo–americano; in quest'epoca appunto si cominciarono a vendere in Italia le macchine da comporre «Linotype», le macchine da stampa «Century», le rotative «Goss», le plano–rotative «Cox–Duplex» ed altro moderno macchinario speciale per Arti grafiche. Come era già accaduto per la stampa tedesca, questo fatto diffuse fra i tipografi italiani la conoscenza della stampa inglese e americana e, naturalmente, in molti suscitò il desiderio della imitazione di quelle forme fino allora non conosciute; in breve le composizioni inspirate alla Tipografia anglo–americana divennero numerosissime. Il diffondersi di quelle forme non dipese però soltanto dalla loro novità, ma dalla semplicità che le distingueva in confronto degli esempi tedeschi, ed anche da una maggiore affinità tra il gusto italiano e quelle composizioni inglesi e nord–americane in perfetta antitesi con la Tipografia tedesca, piena di complicazioni nelle sue strutture e stucchevole per la vistosità e i contrasti di colori.

Si iniziò così un periodo nuovo per la Tipografia italiana, la quale in pochi anni parve dominata dalle forme inglesi o americane, finchè improvvisamente, direi naturalmente, non si rivelò una strada nuova all'attività nostra, per il maggior prestigio della Tipografia e del Libro italiano. Avvenne cioè che lo studio delle forme nord–americane (negli ultimi tempi quelle inglesi erano state pressochè abbandonate) condusse qualche studioso ad una osservazione molto interessante e feconda di utili insegnamenti:

Oltre che della piccozza, mi ero provvisto, per la solennità della circostanza, di un paio di scarpe, le più «selliane» che mi fosse possibile, grosse ed irte di chiodi, come quelle che Teja aveva allora popolarizzato nelle sue caricature di papà Quintino. Mi sembrava di aver calzato gli stivali favolosi delle sette leghe.

Andavo su pel viottolo della valle Tournanche, – non v'era allora la strada delle carrozze, – pieno di modestia e di orgoglio accanto al mio compagno, misurando il mio passo sul suo. Ascoltavo attento i racconti di sue avventure alpine che andava facendomi per via. Una fra l'altra mi è rimasta nel ricordo.

Premetto che Alessandro aveva la barba folta e nera, il volto energico, un bel paio di spalle, e soleva in montagna vestire assai dimesso, senza quelle caratteristiche fogge di abiti che a prima vista dinotano l'alpinista. Un giorno che egli saliva tutto solo su per questa valle, col suo passo di montanaro, la piccozza sotto il braccio e la pipa in bocca, s'imbattè in un signore tedesco il quale scambiatolo per una guida, lo richiese che gli portasse il sacco. L'uomo della barba nera prese il sacco che era pesante, se lo caricò sulle spalle, e lo portò, seguito dal tedesco, fino all'albergo che era lontano.

All'albergo il padrone, che conosceva assai bene Alessandro, gli venne incontro premuroso e s'affrettò ad alleggerirlo del sacco, facendogli la migliore accoglienza, mentre il signore tedesco aspettava sbalordito, e apprendeva con somma sorpresa che il suo portatore era figlio del ministro delle finanze del Regno d'Italia.

Come rideva Alessandro nel ricordare quest'aneddoto! E soprattutto si compiaceva che l'avessero scambiato per una guida.

Giungevamo frattanto presso allo svolto dei Grands-Moulins e il mio compagno mi diceva: «preparati; fra due minuti vedrai il Cervino». Il cuore mi batteva forte. Al romeo pieno di fede, a cui dopo lungo pellegrinaggio, apparve d'un tratto imponente dinanzi agli occhi la cupola di san Pietro non palpitò più forte il cuore che a me in quel momento in cui vidi drizzarsi immenso, vaporoso, fra due quinte verdi della valle, il Cervino!

-[163]-

Pagina bodoniana moderna. Da un'edizione Hoepli
(Originale cm. 22 × 31)

che le forme prese come modello o per lo meno preferite come fonte di inspirazione avevano un valore di originalità assai modesto, in quanto indagini e raffronti assai facili portarono a constatare che esse erano chiaramente, visibilmente.... di origine italiana! Ci si accorse in poche parole che quanto avevamo accolto per abbandonare le espressioni tedesche era proprio roba nostra, o per lo meno derivava direttamente da cose nostre, create nel nostro paese, da Maestri italiani, nel periodo d'oro della Tipografia italiana. Ci si accorse, un po' tardi se vogliamo,

250

ritmo del bastone mette in gioia piccoli e grandi, quando fa speditiva giustizia contro gli indugi e i sofismi, e le sostanziali ingiustizie della legalità cavillosa.

Anche le spedizioni punitive nacquero per questo istinto.

Un gruppo di giovani, improvvisamente si caricava sopra un furgone o due, tre automobili, piombava in un paese, sorprendeva la Camera del Lavoro, o la cooperativa rossa che negava il pane ai non soci; oppure sopra il circolo socialista i cui soci erano colpevoli di uccisione a tradimento, o di violenza contro un compagno di fede fascista; fracassava mobili e vetri, distruggeva i registri, distribuiva qualche pugno o bastonata; oppure andava a «prelevare» il sindaco, il capolega, che aveva insultato la bandiera nazionale, offeso la patria, infamato il fascismo.

«Per i fascisti, l'Italia oramai è un salotto che percorrono da un angolo all'altro; guardate con quale facilità si spostano al minimo richiamo», rideva il Duce.

«Per quanto si possa deplorare la violenza, è evidente che noi per imporre le nostre idee ai cervelli dovevamo a suon di randellate toccare i crani refrattari. «Le spedizioni devono avere sempre il carattere di una «giusta ritorsione e di una legittima rappresaglia. Noi «non facciamo della violenza una scuola, un sistema o «peggio ancora una estetica. La violenza deve essere «generosa, cavalleresca e chirurgica», badava a ripetere innumerevoli volte il discepolo di Nietzsche e Sorel.

«Non la piccola violenza individuale, sporadica, «spesso inutile, ma la grande, la bella, la inesorabile «violenza delle ore decisive. Del resto, tutte le volte «che nella storia si determinano dei forti contrasti d'in«teressi e d'idee, è la forza che all'ultimo decide».

Più tardi, quando dal Duce e dai capi, assunti alla responsabilità del Governo, ogni illegalità era severamente proibita e repressa, l'assassinio dell'onorevole

251

Matteotti proiettò la bieca ombra del delitto su quanto fu in origine, entro certi limiti, una caratteristica del fascismo, che gli aveva dato larga presa sulle fantasie popolari: l'episodio burlesco, o la romanzesca avventura, inscenata quasi sempre a viso aperto, generosamente, contro i tirannelli locali, rapiti e tenuti in facile, brevissima prigionia, a titolo di scherno; oppure obbligati con la forza a trangugiare un bicchiere di olio di ricino. Il ridicolo sgonfiava l'albagia e il prestigio della loro presunta onnipotenza. Il tricolore, che avevano rinnegato, un mattino sbucava d'improvviso sulle mura, le porte, le finestre della loro casa, vividamente dipinto; talvolta, veniva impresso e tatuato sulle vesti e le persone, in certi deplorevoli casi qualche più accanito avversario si vedeva portato in giro per il corso della città su un traballante carro, con il cranio rasato e pitturato di rosso, di verde e di bianco.

Ricordiamo, però, che per rivendicare quei tre colori contro la bandiera rossa trionfante, questi giovani li portavano nel cuore e all'occhiello, contro ogni rischio. E fu rischio di agguato e di morte, innumerevoli volte, in ogni borgo d'Italia e all'estero.

Questa rivoluzione fu fatta da giovani di vent'anni, cantando.

«Mandolinisti», ci vituperavano in guerra gli austriaci. E «canta che ti passa», si trovò scritto di fatti, con il tizzone affumicato, sopra la parete di una dolina nell'orrido Carso. Canta, fratello! Bellissimo è il florilegio delle nostre canzoni di guerra; è la patriarcale malinconia della campagna lombarda, la dolcezza di Piedigrotta, la ribellione sentimentale e torbida della mala vita romanesca. La più bella e la più gloriosa, la canzone degli arditi, fu ereditata e assunta a inno ufficiale dal fascismo, il cui duce è anch'egli fervido addetto della massima: «canta che ti passa! - A qualunque ora torni a casa, da qualsiasi cura assillato, sul suo violino si butta con famelica rabbia, e più è arrabbiato, meglio suona, specie se si tratta di musica per lui nuova.

Due pagine di un libro a grande tiratura nelle quali è notevole l'eleganza delle proporzioni Edizione Mondadori. (Originale cm. 22.5 × 29)

Yvelise

morta, piegò leggermente il capo su la soglia, e sparì.

Pochi minuti appresso entrarono due robuste infermiere, ben riposate per il servizio notturno, portando sul braccio le fèdere ed i lenzuoli di bucato. Adesso parlavano a voce alta e si muovevano con poco riguardo, come se ormai non si trattasse più che di rimettere in órdine una stanza.

Tu eri seduta in un àngolo, con la faccia nascosta fra le mani. Io stavo nell'inquadratura della finestra, appoggiato al mezzo vetro socchiuso, e fumavo con ingordigia, con ansietà, con febbre, dándomi cura di far uscire il fumo verso il terrazzo.

Le due infermiere, per prima cosa, portarono via il sacco d'ossigeno, ch'era pesante, e richiese quattro braccia. Poi sgombrarono il tavolino dalle innumerevoli boccette che vi si erano ammucchiate; infine una delle due rovesciò indietro il lenzuolo, e dolcemente le abbassò le pálpebre su gli occhi spenti.

Poi ricoverse il volto, che già si componeva nella pace dell'assiderazione.

Insieme rimboccarono la coltre in guisa da scoprire il traliccio, ed apparve la rete metállica tesa fra le due testiere uguali del lettuccio di ottone. Si rimboccarono le mániche su le braccia rossastre, per avere le mani più libere, poi, ognuna dal suo lato, afferrò il materasso da capo e da fondo, con sopra il cadávere. Sollevarono

Yvelise

il grave peso quel tanto che bastava per superare le colonnette di ottone, e con un tonfo pesante deposero a terra il sacco di traliccio col suo lugubre cárico.

Tu apristi le dita e, fra le dita, ove brillava magnètica la fiamma del tuo brillante azzurro, impaurita guardasti la tua sorella morta, distesa pressochè a' tuoi piedi, fra le due robuste infermiere che s'inginocchiavano per rivestirla prima che si raffreddasse.

Adesso mi avvedo che ogni particolare di quella scena si è impresso nella mia memoria con una nettezza adamántina, sicchè potrei disegnare quella scena tratto per tratto, se fossi, poniamo, un disegnatore.

Ma allora mi sembrava di non comprendere e di non veder nulla, o meglio di essere come allucinato e privo di ogni sensibilità corpórea davanti a quel cadávere disteso a terra, che le infermiere cominciavano a denudare.

La notte era un po' fredda; mi sentivo tutta una spalla percorsa di brividi. Pure mi riusciva impossibile muovermi. Ero lì, non so da quante ore, fermo contro il mezzo vetro socchiuso, avvolto nella macchia di fulgore che vi mandava, salendo nello spazio, la luna serenissima. Mi pareva che il senso della morte si fosse impadronito, non solo di lei, ma del mio spirito e quasi delle mie vene; la sola cosa che facevo macchinalmente era quella di accendere una sigaretta dopo l'altra, e fumarle

Pagine di un libro popolare a grande tiratura. Edizione «Bottega di Poesia» (Originale cm. 21 × 31)

IL GIAMBELLINO DI MONOPOLI

Apro per caso una rivista popolare illustrata, di quelle che vanno per le mani di tutti, ma che io vedo molto di rado, e casco dalle nuvole. In un articolo di Lionello Venturi sul nuovo museo di Palazzo Venezia, a Roma, scorrendo la sommaria rassegna delle più insigni opere d'arte raccolte nella rivendicata e rionorata dimora del veneziano cardinal Barbo, che fu papa Paolo II, leggo queste parole: « In una chiesa di Monopoli in Puglia è stato trovato il San Pietro martire di Giovanni Bellini, un capolavoro di dignità, di grandiosità, di finezza cromatica ».

« È stato trovato »!..... L'eufemismo nasconde una trista verità. Sì, nella chiesa di San Domenico, a Monopoli, c'era quel mirabile Giambellino, vergine, per fortuna, di profano ritocco, ma leggermente avariato dal tempo e dal tarlo. Pochi anni fa, la nostra Sopraintendenza ai Monumenti ne propose a quel Comune il restauro, e il Comune, che è l'attuale proprietario della chiesa e però del quadro, consentì al provvisorio allontanamento di questo, con la espressa condizione che, compiuto il lavoro a spese e sotto la garanzia dello Stato, esso fosse restituito alla città che lo aveva conservato per secoli ed al tempio per il quale era stato dipinto. Invece di far viaggiare

la tavola preziosa sino a Roma, si sarebbe potuto, come altre volte per altri gelosi risarcimenti, far venire quaggiù un buon restauratore; ma lasciamo correre. Durò la guerra, e Monopoli si preoccupò solamente delle minacce dal mare e dal cielo. Poi, passata la bufera se non tornato il sereno, ripensò al suo tesoro e ne chiese notizia. Dopo non breve ricerca, il San Pietro, ristorato da egregia mano, fu rinvenuto, ma di restituzione non si parlava: alle insistenze del Comune il dicastero che presiede alle belle arti rispondeva, quando rispondeva, menando il can per l'aia. Finalmente, non molti mesi son corsi, a più categorica sollecitazione fu risposto con franca improntitudine: il Giambellino essere di tale artistico valore, che stanza più di lui degna sarebbe una pinacoteca della capitale, dove il mondo potrebbe ammirarlo; non dovere la lontana cittaduzza pugliese pretendere che un capolavoro restasse ignorato o negletto nell'oscurità d'una sua cappella, dove agli studiosi del grande artefice ed agli americani portatori di dollari era troppo disagevole giungere per ritrovarlo; nè le condizioni del luogo e i mezzi di custodia affidar pienamente della sua perfetta conservazione: lo cedessero invece, sia a prezzo, sia, e con più nobil consiglio, graziosamente allo Stato, supremo protettore d'ogni cosa bella, e largo merito ne verrebbe ai generosi per il sacrifizio consumato sull'altare della patria e dell'arte.

Il Municipio, cioè i cittadini di Monopoli opposero, com'era loro dovere, un cortese ma netto rifiuto. Il governo non obbiettò, e senza più dir verbo risolvè la vertenza nella geniale maniera che mi ha fatto, nel rimirare sulla pagina della rivista la riprodotta immagine del santo belliniano, dopo un primo sbalordimento, restar dubbioso se non si trattasse di un temporaneo deposito in quel suggestivo ambiente quattrocentesco. Ma no, Federico Hermanin ha disposto poche pitture e pochi mobili nell'appartamento papale, cercando di dar l'illusione che esso fosse ancora abitato, se non da Paolo II, da un uomo del Rinascimento; e vi è riuscito in parte, poichè non gli venne fatto

Pagine di un libro normale. La composizione, senza pretese, risulta armonica e chiara
Edizione Laterza. (Originale cm. 22 x 28)

possibilità, di ringraziare il nostro Criatore, il quale v'à dato così nobile elimento per vostra abitazione, sicché, come vi piace, avete acque dolci e salate, et àvvi dati molti refugi a schifare le tempeste; àvvi ancóra dato elemento chiaro e trasparente, e cibo per lo quale voi possiate vivere. Iddio, vostro criatore cortese e benigno, quando vi criò, sí vi diede comandamento di crescere e di multiplicare, e diedevi la sua benedizione. Poi, quando fu il diluvio generale, tutti gli altri animali morendo, voi soli riservò Iddio sanza danno. Apresso v'à date l'alie per potere iscorrere dove vi piace. A voi fu conceduto, per comandamento di Dio, di serbare Giona profeta, e dopo il terzo dí gittarlo a terra sano e salvo. Voi offeristi il censo allo nostro signore Jesú Cristo, il quale elli, come poverello, non avea di che pagare. Poi fosti cibo dello eterno re Jesú Cristo innanzi la resurressione e dopo, per singulare misterio. Per le quali tutte cose molto siete tenuti di lodare e benedire Iddio, che v'à dati tanti beneficj piú che all'altre criature. — A queste e simili parole e ammaestramenti di sancto Antonio, cominciarono i pesci ad aprire le bocche e chinare i capi, e con questi et altri segnali di riverenza, secondo i modi a loro possibili, lodavano Iddio. Allora sancto Antonio, veggendo tanta riverenzia de' pesci inverso Iddio creatore, ralegrandosi in ispirito, disse ad alta voce: — Benedetto sia Iddio eterno, però che piú l'onorano i pesci acqua-

Due pagine piacevoli ed equilibrate tolte da un libro corrente
Edizione Stianti. (Originale cm. 19 x 25)

ma a tempo, che le più gustose composizioni inglesi e nord–americane, altro non erano se non forme derivate dalle pagine costrutte dai nostri primi Maestri!

Da quel giorno per l'Arte Tipografica e per il Libro italiano la via nuova era aperta; l'orientamento giusto, sicuro, nazionale, prettamente, assolutamente nazionale, era trovato. Avvenimento questo importantissimo per la storia del Libro italiano che, per la prima volta dopo Bodoni, aveva la possibilità di assumere una fisonomia propria, tutta sua, esclusivamente sua, una fisonomia nitidamente segnata e nobilissima che si delineava possibile proprio nel momento in cui negli altri paesi europei la Tipografia attraversava (e sta attraversando tuttora) un periodo di convulse ricerche, come avviene in Germania, o di rinuncie come si verifica in Francia ove il « Libro tipografico » va ogni giorno divenendo più raro, sopraffatto da una produzione di carattere misto, più attraente che artistica, da una produzione « grafica », niente affatto « tipografica ».

Copertina silografica di A. de Karolis. Edizione Treves
(Originale cm. 11 x 17.5)

Il fenomeno di cui parlo, l'inizio di questa rinascenza della Tipografia italiana, e quindi anche del Libro, si è delineato così naturalmente ed è giunto così inaspettato che vi sono ancora molti studiosi che pur riconoscendo il nostro innegabile miglioramento grafico, dal lato estetico, non giudicano (e quindi non ammettono) che esso abbia valore di cosa originale, ma affermano e ripetono (e qualche volta, se non sempre, con convinzione) che il tipografo italiano ha semplicemente cambiato la fonte dell'ispirazione. Non vedono, o non sono in grado di vedere, che il tipografo italiano da una diecina di anni a questa parte ha infatti cambiato il campo delle sue ricerche e dei suoi studi, ma senza entrare in casa d' altri, bensì ricercando, studiando, ed ammirando cose proprie, in casa propria, dove (curioso, ma vero!) ha constatato che altri prima di lui era già passato, e aveva sostato a prender modelli, a far rilievi, a ricostruire e financo a copiare....

Curiosa e strana inconprensione dalla quale deriva poi un altro strano e curioso fatto: proprio adesso che siamo sulla buona strada, sulla « nostra » strada, si dice e si scrive che ci inspiriamo all'arte degli altri: e si insiste in questa affermazione con un calore non consueto ed inspiegabile; a meno che per spiegarlo non si ammetta nei nostri giudici ed in quanti si occupano delle cose nostre una scarsa preparazione ed una conoscenza sommaria della Tipografia italiana passata e presente. Ciò non ha grande importanza, d'accordo, ma mi è sembrato opportuno rilevarlo in queste pagine, che vogliono porre le basi precise di una valutazione del Libro italiano e dei caratteri estetici nazionali della Tipografia italiana, dalla quale va scomparendo di giorno in giorno ogni influsso straniero.

Quali siano i caratteri predominanti dell'odierna rinascenza grafica del Libro italiano è presto detto ed è presto constatato. In confronto della produzione di soltanto venti anni or sono, quella dei tipografi odierni presenta una superiorità assoluta nella ricerca evidente di una armonia complessa tra i diversi elementi che costituiscono il Libro. Al tempo in cui non s'era ancora compreso quale fosse la via migliore da seguire, un tipografo nostro si permetteva certe stonature delle quali arrossirebbe oggi anche la più modesta officina di provincia; e l'editore non era da meno! Ricordo uno dei casi più tipici: un noto editore fiorentino pubblicava nel 1906, in poderosa edizione, il più celebre Novelliere del Trecento; le illustrazioni con la firma di un notissimo artista costituivano altrettante efficacissime rappresentazioni della vita fiorentina di quei tempi; ma le indicazioni stampate sotto quelle tavole eran composte in un carattere maiuscolo, corpo otto o dieci, filettato, un carattere cioè da biglietti da visita, stampato in rosso! Una cosa da far rabbrividire!

Copertina silografica di A. Cermignani. Edizione Laterza
(Originale cm. 14.5×22.5)

Oggi non si incontrerebbe una sconcordanza siffatta neanche a sfogliare edizioni ultra popolari mentre è facile imbattersi in piacevoli espressioni di armonia anche in libri da poche diecine di lire. Perchè, ed è elemento questo importantissimo che merita la più attenta osservazione, il miglioramento estetico tipografico del nostro Libro non è circoscritto al libro di eccezione, ed a quello di tipo medio, ma costituisce oramai la caratteristica di quasi tutta la nostra produzione nelle diverse categorie in cui può essere suddivisa; difatti la produzione del Libro italiano non è più limitata, come un tempo, ad un sol tipo; oggi si conoscono e si producono anche in Italia delle edizioni di un genere speciale che una volta poteva dirsi sconosciuto.

Da qualche anno in Italia si è andato diffondendo l'uso delle edizioni numerate e di quelle fuori commercio e non mancano pregevoli ed interessanti edizioni private. In principio, questi libri di tipo nuovo o quasi nuovo per il nostro paese, non furon molto diversi dalle edizioni comuni; la diversità consisteva quasi sempre nell'uso di una carta di migliore qualità o nell'adozione di un formato più grande. Una volta sviluppatasi e manifestatasi quella nuova tendenza nazionale di cui ho parlato, i primi libri che ne sentirono l'influenza furono appunto i libri speciali, o, come si suol dire, le edizioni d'eccezione, che oramai da noi costituiscono quasi sempre delle ottime opere «tipografiche». Insisto su questa parola perchè essa dice precisamente quale è la caratteristica e quale è il valore particolare del Libro italiano d'eccezione: il cui pregio principale è appunto quello di rappresentare quasi sempre un'ottima opera tipografica assurta a un certo grado di bellezza per armonia di proporzioni nella composizione e nella stampa.

La recente tendenza italiana a formare libri di puro valore tipografico non ha tuttavia impedito nè impedisce che nelle nostre officine si stampino libri di carattere speciale, nei quali la bellezza è raggiunta anche con mezzi che non sono di natura tipografica; abbiamo anzi in questo genere del tutto particolare diversi modelli interessantissimi come, ad esempio, la monumentale edizione della *Divina Commedia*, illustrata da Amos Nattini, il quale oltre alle poderose e maestose tavole illustrative disegna e incide anche le pagine del testo; *La Vita Nova* disegnata nelle figure da Vittorio Grassi e nei caratteri e nelle decorazioni da Nestore Leoni, opera questa che costituisce un esempio di particolarissimo interesse, non soltanto per il suo valore artistico, ma anche come dimostrazione del notevole grado di perfezione tecnica che abbiamo oramai raggiunta nel campo della stampa litografica con macchina « Offset »; la *Sibilla,* libro che Aristide Sartorio ha concepito e costruito, scrivendone il testo e disegnandone i caratteri e le numerose e suggestive figure: libri speciali questi, ognun dei quali a sua volta costituisce un tipo a sè come grafia e come procedimento di stampa. Ma queste opere, ed altre che tralascio di citare, costituiscono delle edizioni assolutamente inconsuete e tali non soltanto per l'Italia ma per qualunque paese; non rappresentano, quindi, una valida e persuasiva testimonianza delle condizioni generali odierne del Libro e dell'Arte Tipografica italiani. Ci dicono tuttavia queste edizioni eccezio-

Disegno in nero ed oro su pergamena, di A. Wildt
(Originale cm. 22 x 25)

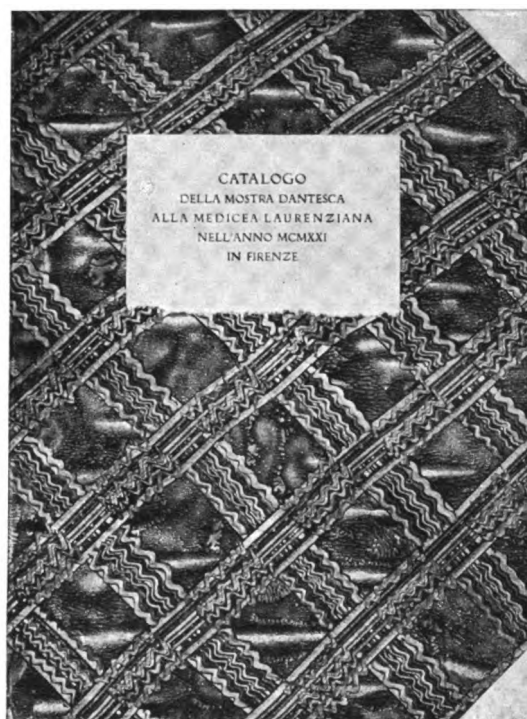
nali che il senso, il gusto, il desiderio del libro bello, del libro complesso e prezioso si van formando, e rapidamente, anche nel nostro paese, e ciò favorisce moltissimo quello sviluppo artistico della Tipografia e dell'arte del Libro in Italia che ormai è quasi da tutti riconosciuto.

Copertina disegnata da A. Wildt. Edizione Modiano
(Originale cm. 20 x 25)

La prova reale e indiscutibile della consistenza del nostro progresso è invece data dalle edizioni che pur facendo parte del gruppo di «eccezione» dimostrano tuttavia col loro carattere e per la frequenza con la quale vengono pubblicate che anche noi abbiamo ormai un pubblico capace di apprezzare la serietà di quell'orientamento che ci conduce verso una forma nazionale di Libro di alto valore tipografico.

Mi piace a questo punto di precisare ancor meglio di quanto non abbia fatto sin qui, quel che intendo di dire quando scrivo che il Libro italiano d'oggi ha un «pretto valore tipografico». Attualmente in certi paesi molte edizioni di eccezione si distinguono soprattutto per il fasto e per la abbondanza delle decorazioni e delle tavole; si vedono oggi, per esempio, dei volumi di innegabile valore artistico e di grande effetto per il pubblico, che di tipografico non hanno oramai quasi nessuna caratteristica; in molti casi è un succedersi di tavole, di decorazioni, di abbellimenti in mezzo ai quali, ridotto al minimo il testo, l'opera del tipografo fa capolino timida e vergognosa, tanto da non essere neppure considerata dal compratore. Vi sono dei libri in cui persino il frontespizio è dominato dalla illustrazione, libri perciò coi quali la Tipografia non ha proprio niente a che fare; anche da noi, è vero,

Copertina con disegno di U. Veneziani

Copertina con disegno di D. Tofani

Copertina in carta disegnata da U. Zovetti

non mancano esempi del genere, ma sono casi specialissimi e di essi ho già fatto parola. Quasi sempre il valore e la bellezza dei nostri libri per amatori, di certe edizioni private o delle tante edizioni numerate, deriva esclusivamente dalla bella composizione, dal sapiente uso dei bianchi, dall'armonia dei caratteri adoperati, dalla stampa perfetta, quando non vi si aggiunga il contributo di una ben fatta rilegatura. Ma soprattutto quello che dà pregio a queste nostre edizioni è la costruzione della pagina e la bellezza dei tipi.

Infatti in Italia, col ritorno allo studio delle forme tipografiche de' primi tempi, anche il gusto dei caratteri è andato modificandosi, tanto che oggi la preferenza dei migliori tipografi ed editori nostri – si tratti di composizione a mano o di quella a macchina – è per le forme più belle lasciateci dai nostri calligrafi del Quattrocento e dai nostri Maestri dei primi tempi dell'arte.

Perciò nel Libro italiano, anche per quelli di classe media o corrente, non si nota una grande varietà di tipi, ma i pochi che vi predominano son tutti di disegno e di origine italiana, o per lo meno di stile assolutamente classico. Una fonderia italiana – ad esempio – ha rimesso in onore qualche anno fa un magnifico tipo di carattere desunto da una celebre edizione veneziana della fine del Quattrocento; felice rievocazione questa, a cui han fatto seguito altre assai pregiate che il pubblico dei tecnici ha dimostrato di apprezzare al loro giusto valore; ciò mentre una tipografia milanese acquistava il diritto d'uso esclusivo di un carattere che una casa americana aveva ricopiato, per consiglio del compianto Guido Biagi, da un Codice della Laurenziana di Firenze; iniziative tutte, queste, che dicono meglio di ogni parola quale sia la tendenza italiana di oggi in materia di caratteri. Oramai in Italia non si usano che tipi classici: bodoniani, romani antichi oppure derivati da alfabeti Cinquecenteschi; e questa predilezione si manifesta – come ho detto – anche nella scelta di caratteri per la composizione meccanica dalla quale si richiede e si ottiene oggi molto, ma molto di più d'una volta, non soltanto come quantità di produzione, ma anche come espressione estetica. Da questa spiccata tendenza (manifestata principalmente da quel piccolo gruppo di tipografi–architetti che è alla testa del nuovo movimento italiano) dipende quasi certamente lo scarso favore incontrato in Italia in questi ultimi anni da alcune originalità grafiche di effimero valore che una volta, quando cioè la Tipografia nostra era quasi del tutto soggetta all'influenza dell'estero, avrebbero avuto tra noi quella fortuna che oggi incontrano in altri paesi.

L'amore e la predilezione per le classiche forme nostre non impediscono però il manifestarsi di gusti ed espressioni personali; anzi si può dire che li favoriscano: e questo indica appunto il valore del movimento di cui vediamo in questi tempi le prime affermazioni. Ciò dipende forse anche dalla nostra naturale irrequietezza, per la quale il moderno tipografo–architetto italiano mal si presta a trasformarsi in un imitatore più o meno fedele di quelle forme che egli riconosce e dichiara modelli inimitabili; il nostro nuovo tipografo–architetto ammira, studia, investiga l'opera dei più celebrati nostri Maestri del passato, ma rifugge dalla imitazione facile e sterile; perciò accade che mentre un Maestro italiano del passato – prendiamo ad esempio Giambattista Bodoni – trova officine straniere di buon nome le quali ripetono con pedissequa fedeltà le sue belle proporzioni, le sue misure, le sue costruzioni, gli italiani non «copiano» Bodoni, ma si ispirano al Bodoni, e formano delle pagine con spirito bodoniano, ma con assoluta indipendenza estetica; e lo stesso si ripete per altri Maestri che sono frequente oggetto dei nostri studii e delle nostre ricerche. Naturalmente lo studio della meravigliosa produzione del nostro passato, produzione robusta, sintetica, espressiva, ma soprattutto semplice, esercita una notevole influenza sul Libro odierno, che a grado a grado

Illustrazione di A. Sartorio per un'opera in preparazione

Silografia di A. de Witt per *La Favola di Orfeo*

va spogliandosi di tutto il superfluo, assumendo sempre più un aspetto di particolare chiarezza; ciò rende, è facile immaginarlo, assai più difficile e faticoso il lavoro del tipografo, ma ne accresce il valore estetico; quel valore particolarissimo che molti non sono spesso in grado di apprezzare, ma che finisce col conquistare lo studioso colto e l'amatore ben preparato. Infatti, a prima vista, certe pagine italiane di oggi attraggono poco l'attenzione dell'osservatore distratto che non vi trova di che appagare il suo occhio abituato a cose assai diverse; ma sovente giunge ad apprezzare la bellezza delle nuove composizioni italiane chi ha modo di poterle confrontare con la produzione di altri paesi, solitamente di una vistosità più clamorosa e più suggestiva. Ho avuto occasione di vedere recentemente controllato da altri quanto scrivo; e dico controllato «da altri», perchè furono appunto degli amici stranieri che in occasione di una mostra di libri europei, tra i quali vi era anche un gruppo di edizioni italiane, confermarono la mia opinione; uno di essi mi diceva che la sera dell'inaugurazione i libri italiani, non molti ma ben scelti, avevano ottenuto un successo piuttosto modesto; l'interesse dei visitatori non era sufficientemente stimolato da quelle pagine semplicissime, molto bianche, spoglie quasi tutte di fronzoli, e il valore delle quali consisteva soprattutto od esclusivamente in una particolare armonia, in un

Illustrazione di F. Carnevali per un volume (*Ginevra degli Amieri*) degli editori Bertieri e Vanzetti.

giuoco di finissimo equilibrio delle loro parti costitutive. Dopo qualche giorno, quando già la mostra aveva avuto i suoi visitatori occasionali e frettolosi ed era frequentata dai più assidui, le cose cambiarono visibilmente, con grande soddisfazione di chi aveva predisposto la sezione italiana; il pubblico cominciò a fare dei confronti, delle critiche, delle osservazioni, e non era raro sentire delle lodi a mezza voce e delle esclamazioni di visitatori soddisfatti; cosicchè ad esposizione chiusa, il piccolo gruppo di pagine italiane aveva finito col conquistare la simpatia e l'ammirazione della maggioranza del pubblico, tanto che se fosse stata ammessa la vendita dei libri, ben pochi di quelli italiani sarebbero ritornati in patria. Noti il lettore che io qui non faccio che riferire quanto altri mi hanno scritto e che ritengo esattissimo, poichè mi consta che qualche nostra casa editrice ha ricevuto in questi ultimi tempi diverse ordinazioni di libri da clienti nuovi di quel paese ove si tenne la mostra di cui parlo.

Illustrazione di G. W. Marini per un volume (*Il Povero Fornaretto*) degli editori Bertieri e Vanzetti.

Ma riprendiamo il nostro argomento.

La influenza del criterio estetico seguito dal tipografo italiano, non si limita al campo dei libri di eccezione, e questo fatto costituisce la parte veramente essenziale del movimento, come ho detto, nessuna categoria di libri nostri è sfuggita allo spirito innovatore di cui parlo. Aggiungo anzi che la forma dei libri medi e di quelli

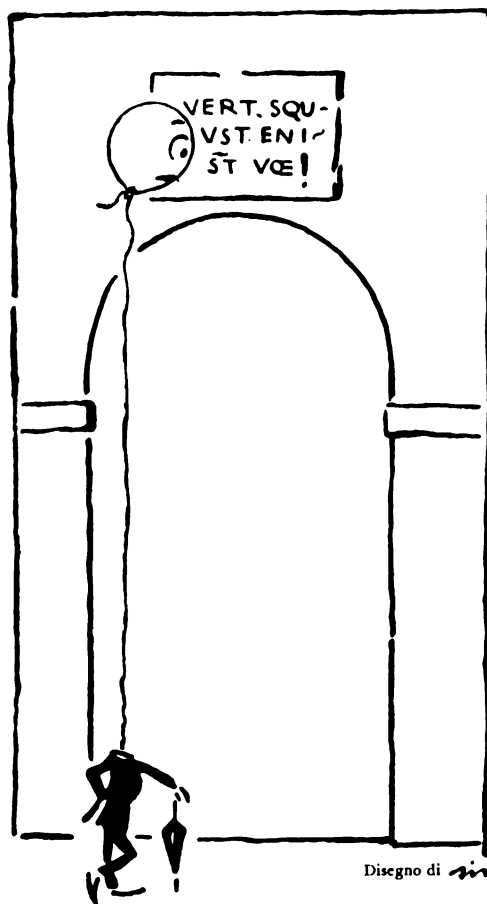
correnti è forse quella che ha sentito più di ogni altra la nuova influenza.

Questa mia affermazione è dimostrata esatta da recentissime edizioni che senza avere particolari pretese di bellezza, vanno pure dinanzi al pubblico con un aspetto molto ma molto diverso di quello che avrebbero avuto soltanto una quindicina d'anni fa. Ricordo bene fra le tante una recente edizione che mi ha assai colpito; trattasi di un volume di poco più che trecento pagine con molte tavole, stampato con cura su buona carta, e rilegato in tutta tela; è un libro messo in vendita a quaranta lire, il che vuol dire un libro di quelli che io chiamo medî; orbene questo volume ha delle pagine bislunghe così bene armonizzate sul formato della carta da ricordarmi il bel libro *Divina Proportione* che frate Luca Pacioli fece imprimere in Venezia nel 1509. Ma non cito una eccezione. Casi di questo genere, cioè libri italiani di media classe con pagine interessanti e caratteristiche, sono ormai fortunatamente frequenti e non mi sarebbe difficile farne un elenco assai lungo, se con ciò credessi di far raggiungere alle mie parole una efficacia maggiore di quella che a loro venga dalle riproduzioni che corredano questo studio. Nel quale, naturalmente, non posso trascurare quella categoria di libri che di solito sono ovunque i meno interessanti; parlo del libro corrente, cioè del libro comune, di grande tiratura e di buon prezzo.

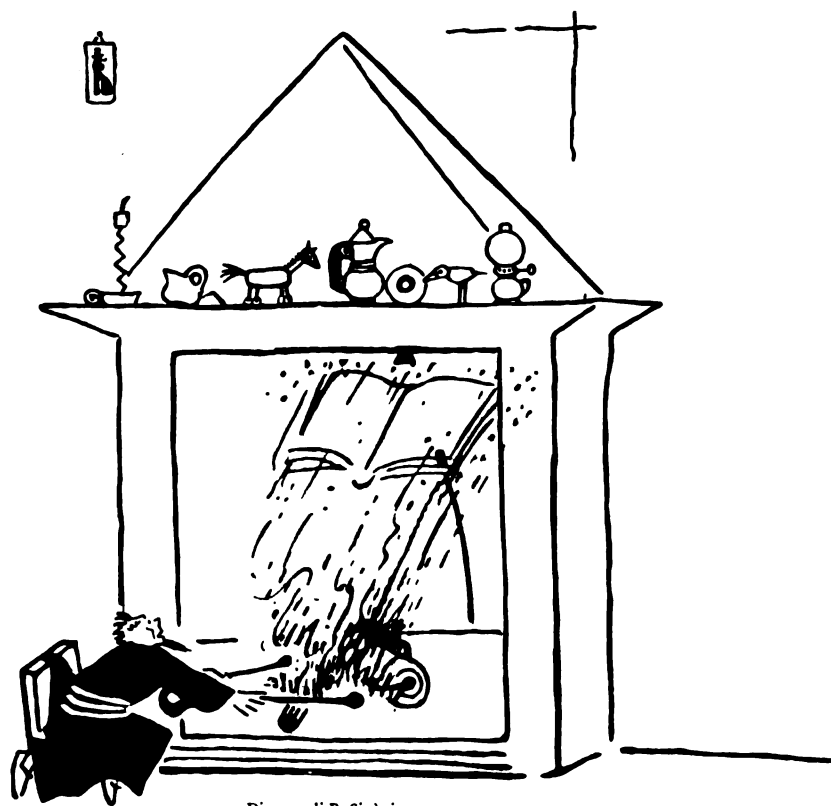
Disegno di Sinopico

Prima però di fermarmi su questo tipo di libro, stimo opportuno ricordare l'aspetto che avevano queste edizioni in Italia sino a una diecina d'anni or sono.

Caratteristica principale dei nostri libri correnti era la più deplorevole sciatteria; carte di pessima qualità, pagine informi, senza alcuna armonia col formato del libro e composte con caratteri privi di ogni significato, senza margini e con scarso bianco fra le righe; la stampa era trascuratissima, fatta con inchiostri più grigi che neri, con ornamenti (quando disgraziatamente ve n'erano) del peggior gusto; tutto quest'insieme era poi completato da una cucitura insufficiente e da una copertina vilissima come composizione e come carta. A questo tipo di libro il pubblico italiano era ormai abituato, e considerava la brutta cosa come una normalità; qualche volta protestava perchè la lettura era disagevole e la cucitura non resistente; ma si trattava di caratteristiche così comuni a tutti i libri di quel genere che le proteste erano rare e assai timide.

In meno di dieci anni le cose sono notevolmente cambiate; ci sono purtroppo ancora degli editori che continuano a pubblicare libri come li pubblicavano diecine e diecine di anni or sono, usando magari le stesse stereotipie che un tipografo ed un editore appena rispettoso di sè stesso avrebbe rifuse a quest'ora sei o sette volte; editori che continuano la loro industria con gli stessi criteri dai quali erano guidati nel 1880, senza mai essersi dati la pena di controllare ciò che pubblicano, senza essersi preoccupati in tanti anni di far rivedere certe loro traduzioni zoppicanti ed in

qualche caso persino incomprensibili; ma nella maggior parte dei casi l'industria editoriale italiana si è visibilmente modificata.

Il libro corrente italiano non ha raggiunto, come quelli di altre categorie, un'espressione singolare od un grado di bellezza tale da competere con qualche produzione similare straniera, ma è andato sempre più affinandosi, divenendo sempre più attraente e civettuolo (il che, trattandosi in gran parte di libri di amena lettura, costituisce un elemento tutt'altro che trascurabile). Forse ha guadagnato più nel suo aspetto esterno che nelle altre parti, ma anche in queste si constata un miglioramento notevole. Non è difficile infatti trovare oggi delle pagine veramente armoniche anche in libri di questa categoria; e gli esempi che pubblico lo dimostrano visibilmente: in generale sono pagine di una sobrietà singolare, il cui pregio principale è quello di un'armonia ineccepibile di proporzioni, sia rispetto ai bianchi, sia rispetto alla interlineatura; pagine che hanno perciò un indiscutibile valore tipografico, prive, come sono il più delle volte, di ogni ornamento che le turbi e le complichi. È questo il particolare che a mio avviso dà gran valore alla cosa; non vediamo più le pagine sconclusionate di una volta, prive di equilibrio, e composte senza rispetto per il necessario rapporto che deve correre tra la massa stampata e i margini; non vediamo più certe pagine ornate, diciamo così, da elementi frusti e comunissimi, ma pagine costrutte con criterio e con senso d'arte, nelle quali più che in quelle di libri appartenenti a categorie superiori, si avvertono le tracce del nuovo orientamento tipografico italiano.

Ma la parte nella quale il nostro libro comune ha progredito in modo ammirevole è il suo aspetto esteriore; chi non ricorda certe sgarbate e povere copertine tipografiche di un tempo, e certe altre copertine «illustrate» con tricromie, quasi sempre eseguite così male da compromettere in molti casi il pregevole lavoro dell'artista? Nessuno certo le ha dimenticate, anche perchè vi

Disegno di P. Sinòpico

sono editori di libri a gran diffusione che si mantengono ancora fedeli a tali forme; ma in contrapposto a queste, quante e quante bellissime cose adornano oggi le copertine della maggior parte dei nostri libri. Si potrebbe volendo fare una lunghissima rassegna illustrativa di siffatti lavori, dei quali (per ragioni di spazio) non posso dare qui che pochi saggi, abbastanza significativi però, e tali da suffragare efficacemente quanto ho scritto in proposito.

Non è errato quindi affermare che anche il Libro italiano di tipo comune contribuisce con gli altri a porre in rilievo quel nostro risveglio tipografico che qualcuno ancora oggi non conosce, in ispecial modo nel campo internazionale.

Nel qual campo, come già ebbi occasione di dire, si continua a considerare la Tipografia italiana come un'arte senza espressione nazionale, e tutta pervasa da ispirazioni straniere! Errore evidente, imperdonabile e non comprensibile se non pensando alla tradizionale leggerezza e alla incomprensibile diffidenza con le quali di solito vengono giudicate le cose italiane, sino a quando la evidenza del loro valore non si imponga vigorosamente e distrugga e modifichi certe opinioni

antiquate o arbitrarie, alle quali manca il fondamento di una seria cognizione delle cose nostre. Le osservazioni che andiamo facendo hanno appunto lo scopo di informare con esattezza gli studiosi intorno alle reali condizioni delle Arti grafiche in Italia.

La moda ormai così diffusa delle copertine decorate od illustrate da artisti nostri, ha tra l'altro contribuito e contribuisce tuttora ad avvicinare sempre più gli artisti stessi alla Tipografia. Tutti sappiamo che per molto tempo si è lamentato, e giustamente, che i nostri artisti non dessero con entusiasmo l'opera loro al Libro; molti di essi infatti non volevano sottoporsi allo studio necessario per adattare i loro lavori alle esigenze della decorazione ed illustrazione del Libro; altri non ritenevano che siffatta applicazione della propria arte giovasse al loro nome. Oggi le cose sono notevolmente cambiate; oggi noi disponiamo di un numeroso gruppo d'artisti decoratori ed illustratori, l'opera de' quali contribuisce assai al miglioramento ed arricchimento estetico del Libro italiano; ed in questo gruppo troviamo artisti quasi sconosciuti accanto a nomi di fama internazionale. Il gruppo di questi artisti è così numeroso che una semplice enumerazione riuscirebbe difficile ed ingombrante per uno studio di proporzioni così limitate come questo che vado facendo; tuttavia non sarà inutile citare qualche nome, senza per questo voler stabilire una superiorità di merito nei confronti dei molti che non ricorderò. I pochi nomi che cito bastano del resto a mostrare come al Libro si siano avvicinati non solo artisti che ne hanno fatto oggetto di particolare studio e intensa attività, ma anche pittori, scultori, architetti ed altri che si dedicano a industrie artistiche di vetri, ceramiche, stoffe, ecc.
Un elenco sommario di tali artisti, oltre il nome di Alfredo de Karolis, il noto maestro rievocatore di un'arte classica puramente italiana, che ha oggi un validissimo gruppo di cultori ed appassionati, comprende quelli conosciuti del Sartorio, del Wildt, del Nattini, del de Witt, del Bernardini, del Cambellotti, del Wenter Marini, del Carnevali, del Marussig, del Sinòpico, del Disertori, del Veneziani, del Passaglia, del Celestini, del Bucci, del Cervellati.... e vi sarebbe da continuare per delle intere pagine.
Tutti questi artisti, e quelli che non ho citati, lavorano oggi efficacemente per il Libro italiano, e non soltanto per quello d'eccezione e di lusso, ma anche per quello comune, più accessibile al gran pubblico; e l'opera di questi valentissimi è davvero preziosa per il nostro Libro. Dal disegnatore delle grandi tavole, ognuna delle quali è un'opera d'arte di indiscusso valore, all'illustratore silografo che scolpisce figure e decorazioni di espressione non comune, all'interprete della facile ma gustosa novella, la cooperazione è ugualmente utile e preziosa per il Libro e per il pubblico italiano. Il quale pubblico se riflettesse a quello che oggi desidera, in confronto a quanto lo accontentava soltanto dieci anni or sono, si meraviglierebbe delle sue mutate esigenze e forse apprezzerebbe ancor più lo sviluppo estetico raggiunto dal nostro Libro.

A questo sviluppo estetico molto han contribuito poi oltre il cambiato indirizzo della Tipografia, la migliorata produzione dei caratteri, la più estesa fabbricazione di adatti e speciali tipi di carta, e l'opera preziosa degli artisti decoratori ed illustratori, anche i progressi tecnici raggiunti in Italia nella produzione dei materiali secondari, ma indispensabili, e in tutti i processi della riproduzione fotochimica.
Sono infatti oramai dimenticate le gravi difficoltà che una volta esistevano per ottenere in Italia delle ottime riproduzioni; da molti anni nessuna preoccupazione, per questo, angustia ormai il tipografo, l'artista, l'editore. Le perfette riproduzioni fotochimiche sono oggi divenute cosa normalissima, e gli artisti non si allarmano più come una volta quando chiedendo loro un

disegno od un lavoro a colori o, più grave ancora, la facoltà di riprodurre un loro quadro, accampavano ragioni d'ogni genere per sottrarsi a quella ch'essi giudicavano una profanazione dell'opera loro.

Qualunque riproduzione, di qualunque genere, evidente ed efficace conferma di quanto scrivo. Va altresì notato che tanto più confortanti appaiono tali risultati, se si riflette che ancora i nostri laboratori debbono procurarsi all'estero i mezzi di lavoro più fini e più delicati, sia in materiale sia in prodotti: circostanza che li ob-

Riproduzione fotochimica di un'acquaforte di C. Celestini

oggi occorra in Italia si è certi di averla perfetta; si domandi allo stabilimento fotochimico uno zinco per uno stampato industriale, oppure quello di un soggetto artistico o di un complicato disegno a bianco e nero, o la riproduzione di un soggetto industriale o artistico a colori, si è certi di ricevere sempre un ottimo lavoro, e per persuadersene basta posar l'occhio su un volume od altra pubblicazione d'arte, o su un catalogo industriale qualsiasi; e in questa stessa pubblicazione il lettore trova quasi in ogni pagina una bliga a lavorare in condizioni di inferiorità in confronto delle officine straniere; ciò nonostante mi è accaduto di udire riconoscere, da colleghi stranieri, i meriti incontestabili delle nostre riproduzioni fotochimiche, specialmente di quelle a diversi colori, di soggetto artistico; ricordo che un amico newyorkese non esitava nel dichiararmi che in quanto a riproduzioni di stoffe, di scarpe, di dolci e di altri soggetti di natura commerciale od industriale, essi – gli americani del nord – avevano poco da invidiarci, anzi si sen-

tivano senz'altro superiori, ma quando si trattava di quadri e di soggetti d'arte allora era evidente la nostra superiorità. Pregato da me di precisarmi in che consistesse tale superiorità egli mi spiegava che i nostri lavori in questo genere sono più morbidi, più caldi, più vicini agli originali, in una parola sono meno, assai meno «meccanici» dei loro.

Occupandoci del Libro italiano contemporaneo non si può tralasciar di parlare della Rilegatura; soprattutto della Rilegatura cosiddetta editoriale, che può considerarsi come una delle innovazioni più notevoli nel campo della nostra produzione libraria. Infatti sino a qualche anno fa i libri messi in commercio già rilegati erano in Italia una vera rarità; si riteneva forse che il nostro pubblico non facesse buon viso alla rilegatura editoriale, o si aveva il dubbio che quella rilegatura, aumentando, naturalmente, il costo del libro, potesse renderne un po' difficile la vendita. Non saprei precisare esattamente quale ragione particolare influisse sui nostri editori e li rendesse così contrarî al Libro rilegato; sta di fatto che il Libro si continuò a vendere con la sua insufficiente cucitura in fodera, poco resistente e di solito eseguita senza cura. In questi ultimi anni le cose sono notevolmente cambiate e le vetrine dei librai presentano moltissime edizioni con rilegature editoriali, non tutte, a dire il vero, encomiabili per la loro esecuzione tecnica e per il buon gusto, ma spesso interessanti e qualche volta con tali meriti artistici da superare di non poco il valore grafico del Libro.

Le prime rilegature editoriali che si tentarono furono quelle di tipo bodoniano o, come più propriamente potrebbe dirsi, «italiano»; una rilegatura la quale di solito ha il pregio di conservare il Libro con tutti i margini tipografici intatti, e di garantire l'edizione da quelle brutte sorprese che qualche volta ci fa l'amico rilegatore, a cui sembra diano fastidio certi bianchi abbondanti lasciati dal tipografo, per ragioni estetiche in giro alla pagina stampata.

La Rilegatura bodoniana, come quella che poco o niente altera il Libro, e ne permette perciò la rilegatura successiva in quel tipo o stile che il proprietario del Libro desidera, è a mio giudizio da preferirsi ad ogni altra rilegatura editoriale; ed infatti, più o meno alterata nelle caratteristiche

Illustrazione di P. Bernardini per il *Guerino Meschino* edito da Bertieri e Vanzetti

essenziali, è quella preferita dagli editori italiani, ma non è raro imbattersi anche in qualche rilegatura editoriale di un certo valore artistico. Prescindendo peraltro dal valore d'arte, oggi in Italia gli editori mettono in commercio i loro libri rilegati in fogge più varie, e perciò più simpatiche, di quelle di altri paesi nei quali la rilegatura editoriale si uniforma ad un tipo pressochè costante e poco espressivo.

Vi preghiamo di prender nota che la sede del nostro Istituto è in Via Gaetano Strambio, n. 18 (Città degli Studi). Due linee di tram (il numero 26 dalla stazione Nord ed il numero 33 da via Tommaso Grossi) conducono in un quarto d'ora circa dinanzi alla nostra porta; potete quindi senza vostro incomodo, venire a trovarci ed una vostra visita ci sarà graditissima. Per telefonarci basta chiedere il nostro vecchio numero 21-475.

Istituto Grafico Raffaello Bertieri, Milano

Disegno di P. Bernardini per un cartoncino destinato ad un avviso di trasloco

Ma non sarebbe giusto tacere a questo proposito di certe manchevolezze che non troppo di rado alterano la solidità e la bellezza delle nostre rilegature editoriali; questo scrivo, perchè accade qualche volta che accanto a rilegature ben fatte, ben studiate, robuste e sotto ogni aspetto raccomandabili se ne trovino alcune la cui esecuzione è trascurata, non ben finita e poco o punto resistente. Fortunatamente questi casi di trascuratezza van facendosi sempre meno frequenti; in questi ultimi tempi ho osservato infatti che molti libri rilegati dagli editori rivelano una maggiore ricercatezza di una volta pur trattandosi di volumi pubblicati in varie migliaia di copie; segno evidente che nelle officine il lavoro va sempre meglio organizzandosi, che si perfezionano i macchinari e che si adoperano materiali meno scadenti di un tempo.

È impossibile però rintracciare nella produzione di questo genere una caratteristica predominante; come ho detto, il tipo che più frequentemente è preferito è quello bodoniano, ma anche questo di rado è puro; il più delle volte si tratta di rilegature senza un preciso carattere. Nel campo delle rilegature cartonate si è però in questi ultimi anni distinto un tipo di rilegatura, chiamata dagli editori all'« italiana », che è costruita con dorso quadro snodato, ricoperto da forte carta a mano, bianca o colorata, carta che riveste anche gli angoli, mentre i piatti so-

no in cartone colorato greggio lasciato scoperto, sul quale (nel piatto anteriore) è direttamente impresso il titolo del libro e niente altro; nel suo complesso si tratta di una rilegatura assai semplice, ma decorosa, non priva di eleganza e sufficientemente robusta; di una rilegatura che al pari di quella bodoniana permette di sottoporre il Libro, a cui si mantengono intatti tutti i margini, ad una successiva rilegatura. Questo tipo che ha incontrato molto il gusto del pubblico è già stato adottato da diversi editori e credo che finirà col prendere il sopravvento sugli altri; accanto ad esso si vedono frattanto in buon numero rilegature in tutta tela, in tutta pelle tagliata e qualcuna in pergamena.

Un altro genere tentato è quello della riproduzione dei classici tipi del Rinascimento, ma la riproduzione non sempre è fatta con criterio d'arte, cosicchè le rilegature di questo genere non hanno altro merito che quello di una certa vistosità, attraente per il pubblico grosso, sul quale le cose complicate e di rude apparenza esercitano ovunque una certa suggestione.

Interessanti invece, e qualche volta non prive di un certo valore, sono alcune rilegature editoriali eseguite in seta tessuta espressamente con disegni preparati da buoni artisti decoratori; ma è facile comprendere che in questi casi, pur trattandosi di rilegature editoriali, si esce dal campo della produzione facile e poco costosa; cosicchè le rilegature di questo genere pur essendo di produzione editoriale son sempre applicate a volumi di carattere speciale.

L'Italia durante il periodo d'oro della Tipografia e per quasi tutto il secolo XVI ebbe grande rinomanza per la sue rilegature d'arte, fra le quali vi sono celebri capolavori dovuti agli artefici italiani di quel tempo. La bella Mostra della Rilegatura italiana, che fu disposta nel Palazzo Pitti di Firenze nell'anno 1922, dette la più chiara visione della meravigliosa produzione italiana dei primi anni del Cinquecento, e confermò ad evidenza il fatto che, al pari della Tipografia, anche la Rilegatura italiana del Rinascimento dominò tutta l'Europa e influì direttamente sulla produzione di tutti i paesi.

Poi venne la dolorosa decadenza, che purtroppo si protrasse sin quasi ai nostri tempi. In Italia, ad uno ad uno scomparvero i grandi Maestri; cessata nel pubblico la passione per il Libro si dimenticò naturalmente anche la bella Rilegatura, che nessuno per molto tempo considerò più come una seria espressione d'arte; ma fortunatamente per noi qualche valido artista rimase al suo lavoro; e su questi superstiti fondarono e fondano le loro speranze coloro che qualche anno addietro presero l'iniziativa di risollevare le sorti di quest'arte; iniziativa quanto mai opportuna perchè sorta proprio nel momento in cui va risorgendo in Italia l'amore per il bel Libro, che ebbe sempre, e dovrà avere anche in futuro il suo degno e naturale completamento nella bella rilegatura.

Ma è necessario che l'iniziativa vigorosamente sostenuta sia alimentata dall'entusiasmo di amatori e di tecnici, per poter sperare nel durevole rifiorire di quest'arte squisitamente italiana, le condizioni della quale sono oggi in Italia un po' preoccupanti, per un complesso di circostanze che meritano di essere considerate.

I pochi Maestri superstiti della gloriosa famiglia dei Rilegatori non soltanto sono oramai molto ridotti di numero, ma incontrano anche gravi difficoltà a creare degli scolari e quindi dei continuatori, perchè pochi son quelli che si danno a quest'arte, dato l'incerto avvenire e il modesto lucro che promette a chi la esercita. Bisogna per conseguenza riprendere e continuare attivamente la campagna intesa a creare, con l'aumento del lavoro, una maggiore necessità di allievi per i laboratorî che ancora ci rimangono, aumentando la possibilità di lavoro per un maggior numero di artisti in futuro. Altrimenti perderemo ogni possibilità di rinascita per mancanza di Maestri. E questa rinascita è possibile!

Riproduzione di un'acquaforte di A. Bucci
per il volume di L. Toeplitz de Grand Ry, *I pellegrini di san Brandano*

Illustrazione di A. Cervellati: *L'acqua*

I Maestri italiani della Rilegatura, sono pochi e poco noti. Il disinteresse del pubblico per quest'arte è tale che in Italia quasi non si conoscono Maestri rilegatori che lavorano a Roma, a Firenze, a Bologna, a Torino ed altrove, i nomi dei quali sono invece conosciutissimi dagli stranieri amatori della Rilegatura.

Perchè nonostante la decadenza della quale ancora oggi vediamo in Italia le conseguenze, nonostante l'assottigliarsi delle file dei nostri Maestri, quelli che ci rimangono godono, ovunque esistano amatori del genere, particolare rinomanza, tanta è la loro maestria. Purtroppo questa rinomanza, circoscritta fra amatori, e fra amatori stranieri, ha indotto i nostri Maestri, salvo qualcuno, a ridurre il loro lavoro entro limiti assai ristretti di ripetizione e di imitazione di antiche forme, entro i quali limiti non hanno modo di esprimere in forme moderne e personali la loro sicura e profonda conoscenza della tecnica nè il loro buon gusto d'artisti. Due ostacoli impedirono sinora a quei Maestri di affermarsi vigorosamente come avrebbero potuto: la scarsa richiesta di rilegature di valore (che ha impedito ed impedisce, in un gran numero di casi, di adoperare quei materiali di prima qualità dei quali possono permettersi invece facilmente l'uso certi Maestri rilegatori di altri paesi), e la continua ripetuta preferenza che la clientela estera, la quale costituisce l'ottanta per cento dei compratori, manifesta per certi tipi classici italiani di decorazione, preferenza che non ha mai incoraggiato i nostri Maestri a studiare composizioni diverse e a dar loro caratteri di modernità e di originalità.

A questo proposito ricordo quanto mi narrava un amico, valente rilegatore di libri; egli ebbe un giorno l'idea di decorare quattro bellissimi volumi con delle composizioni di suo gusto ed assolutamente personali; eseguite con passione e con tutta la cura necessaria, le quattro rilegature riuscirono quattro capolavori, ma quattro capolavori che purtroppo rimasero negli scaffali del suo negozio per varî anni; tutte le volte che mostrava i quattro libri ai suoi clienti stranieri, che ogni tanto, recandosi in Italia, lo visitavano, si sentiva fare elogi appassionati per l'opera d'arte compiuta, ma la loro richiesta era ancora per la rilegatura, come essi dicevano «italiana».... Ed egli continuò e continua a ripetere, senza passione e senza amore, le classiche rilegature....

Ma v'ha di peggio; il disinteresse del pubblico per quest'arte ha prodotto un altro effetto: ha deviato completamente la mano d'opera che sino a qualche anno indietro rimaneva fedele alla Rilegatura, sospingendola verso altre forme di lavoro che con la Rilegatura non hanno alcuna affinità, per quanto esse richiedano la stessa mae-

stranza. Si può dire che questo è stato il colpo di grazia! Molti artefici decoratori delle rilegature oggi disdegnano il vecchio lavoro, dal quale non ricavavano tanto da vivere, e sono divenuti produttori di cornicette, di calamai, di sottomani, di lampade da tavolo, di cestini per la cartaccia, ecc., ecc. Lavori insignificanti, di nessuno o scarso valore artistico, ma che vengono richiesti insistentemente dal grosso pubblico italiano o straniero, tanto che dove trovavan lavoro soltanto due o tre Maestri rilegatori, oggi vedete occupate diecine di persone.

Tutti questi operai, una volta allontanati dalla prima professione, che dava loro guadagni scarsi ed incerti, difficilmente riprendono l'arte della Rilegatura, vuoi per la maggior facilità del nuovo mestiere, vuoi perchè da questo ritraggono un guadagno sicuro e sufficiente.

Come rimediare a questo stato di cose? Richiamando verso la Rilegatura l'amore e la considerazione del pubblico. E questo infatti si propongono coloro che oggi combattono per il Libro, convinti che risollevare le sorti di esso vuol dire anche risuscitare la bell'arte del rilegatore, e insieme tutte le altre che contribuiscono alla bellezza del prodotto massimo della Tipografia.

Illustrazione di A. Cervellati: *Il vino*

Per quanto a prima vista possa apparire che dei dati statistici sull'industria grafica abbiano poca relazione con questo studio, sono convinto invece che essi completano il quadro che ho cercato di abbozzare; in realtà si tratta di notizie che meglio di altre parole illustrano lo sviluppo preso dall'industria tipografica in questi ultimi anni, e che ci dicono come insieme ad un evidente risorgimento estetico dell'arte si sia iniziato e si svolga un vero risollevamento economico–industriale nel campo grafico. Le notizie che pubblico in queste pagine sono desunte da una statistica che giunge sino al dicembre del 1924; certamente da allora sarà avvenuto qualche spostamento e cambiamento di cifre, ma ciò non toglie efficacia alla dimostrazione che vado facendo perchè non può trattarsi che di lievi alterazioni.

Alla fine del 1924 le officine che esercitavano in Italia le industrie grafiche raggiungevano il numero di 3483, con un totale di 69.042 operai. Milano da sola ospitava a quell'epoca 737 di tali officine, nelle quali lavoravano complessivamente 15.323 operai. Delle 3483 officine grafiche italiane 2741 sono tipografie; il residuo della cifra è costituito da laboratori litografici, cartotecnici, legatorie, ecc., ecc.

La pubblicazione dalla quale ho tolto queste indicazioni dà poi, divisi per regioni, i dati numerici complessivi che pubblico nelle pagine seguenti.

LOMBARDIA

Bergamo	39 officine	con	1532 operai
Brescia	41 officine	con	1460 operai
Como	105 officine	con	2976 operai
Cremona	32 officine	con	240 operai
Mantova	21 officine	con	406 operai
Milano	737 officine	con	15323 operai
Pavia	30 officine	con	302 operai
Sondrio	9 officine	con	44 operai
Totale	1014 officine	con	22283 operai

PIEMONTE

Alessandria	54 officine	con	301 operai
Novara	69 officine	con	3829 operai
Cuneo	42 officine	con	1626 operai
Torino	252 officine	con	4869 operai
Totale	417 officine	con	10625 operai

VENETO

Belluno	12 officine	con	369 operai
Padova	36 officine	con	568 operai
Rovigo	11 officine	con	107 operai
Treviso	28 officine	con	1057 operai
Udine	53 officine	con	890 operai
Venezia	40 officine	con	707 operai
Verona	34 officine	con	948 operai
Vicenza	46 officine	con	1202 operai
Totale	260 officine	con	5848 operai

VENEZIA TRIDENTINA

Trento	28 officine	con	495 operai
Totale	28 officine	con	495 operai

VENEZIA GIULIA

Pola	9 officine	con	76 operai
Trieste	45 officine	con	952 operai
Zara	3 officine	con	23 operai
Totale	57 officine	con	1051 operai

EMILIA

Bologna	91 officine	con	1927 operai
Ferrara	12 officine	con	242 operai
Forlì	22 officine	con	181 operai
Modena	27 officine	con	488 operai
Parma	27 officine	con	367 operai
Piacenza	26 officine	con	442 operai
Ravenna	21 officine	con	86 operai
Reggio Emilia	21 officine	con	172 operai
Totale	247 officine	con	3905 operai

TOSCANA

Arezzo	20 officine	con	179 operai
Firenze	137 officine	con	2521 operai
Grosseto	6 officine	con	11 operai
Livorno	15 officine	con	300 operai
Lucca	121 officine	con	1462 operai
Massa Carrara	7 officine	con	75 operai
Pisa	25 officine	con	191 operai
Siena	26 officine	con	336 operai
Totale	357 officine	con	5075 operai

MARCHE

Ancona	27 officine	con	1110 operai
Ascoli Piceno	9 officine	con	59 operai
Macerata	15 officine	con	512 operai
Pesaro	9 officine	con	78 operai
Totale	60 officine	con	1759 operai

LIGURIA

Genova	204 officine	con	3052 operai
Imperia	19 officine	con	92 operai
Totale	223 officine	con	3144 operai

LAZIO

Roma	219 officine	con	6807 operai
Totale	219 officine	con	6807 operai

UMBRIA

Perugia	40 officine	con	845 operai
Totale	40 officine	con	845 operai

ABRUZZI E MOLISE

Aquila	9 officine	con	65 operai
Avellino	7 officine	con	37 operai
Campobasso	2 officine	con	56 operai
Chieti	17 officine	con	243 operai
Teramo	10 officine	con	35 operai
Totale	45 officine	con	436 operai

BASILICATA

Potenza	4 officine	con	18 operai
Totale	4 officine	con	18 operai

SARDEGNA

Cagliari	14 officine	con	146 operai
Sassari	8 officine	con	63 operai
Totale	22 officine	con	209 operai

Riproduzione in tricromia di un quadro ad olio (*Papa Borgia*) di F. Jacovacci

(Originale cm. 55 × 64)

Zinchi della ditta C. A. Valenti, Milano

PUGLIE

Bari	35 officine	con	503 operai
Foggia	12 officine	con	68 operai
Lecce	29 officine	con	191 operai
Totale	76 officine	con	762 operai

CAMPANIA

Benevento	6 officine	con	35 operai
Caserta	47 officine	con	2206 operai
Napoli	163 officine	con	2230 operai
Salerno	31 officine	con	177 operai
Totale	247 officine	con	4648 operai

SICILIA

Caltanissetta	6 officine	con	33 operai
Catania	36 officine	con	204 operai
Girgenti	5 officine	con	26 operai
Messina	22 officine	con	137 operai
Palermo	55 officine	con	583 operai
Siracusa	5 officine	con	14 operai
Trapani	9 officine	con	22 operai
Totale	138 officine	con	1019 operai

CALABRIA

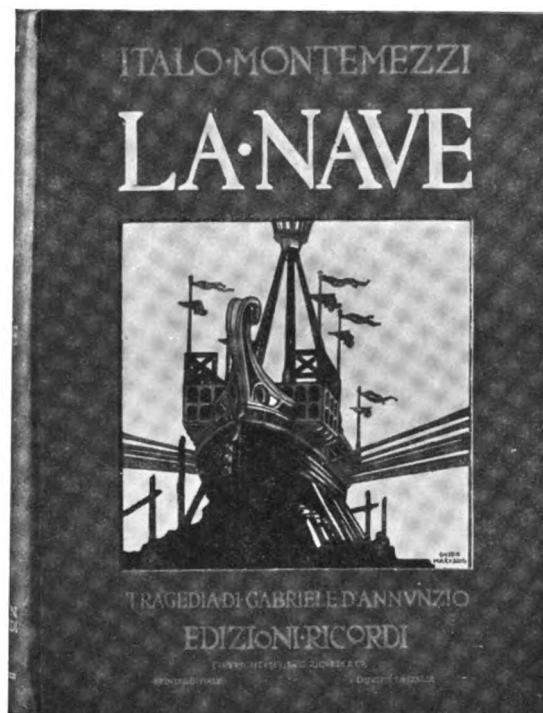
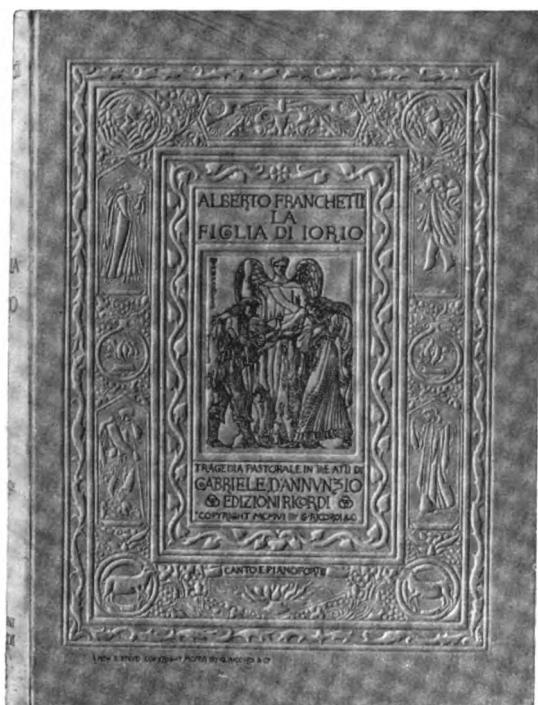
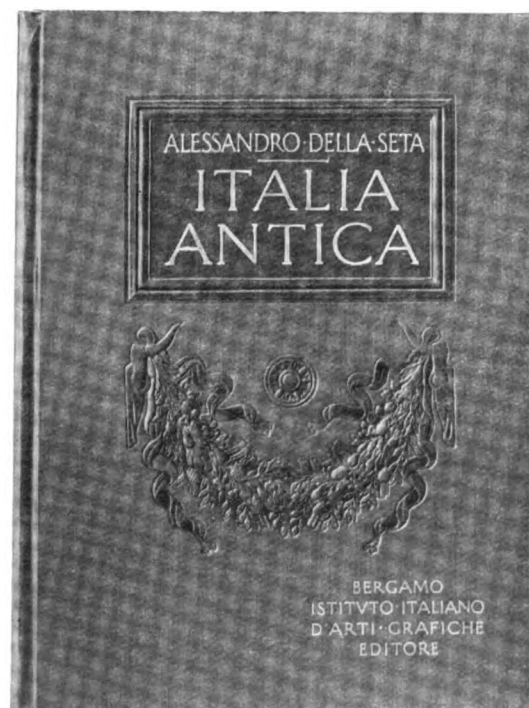
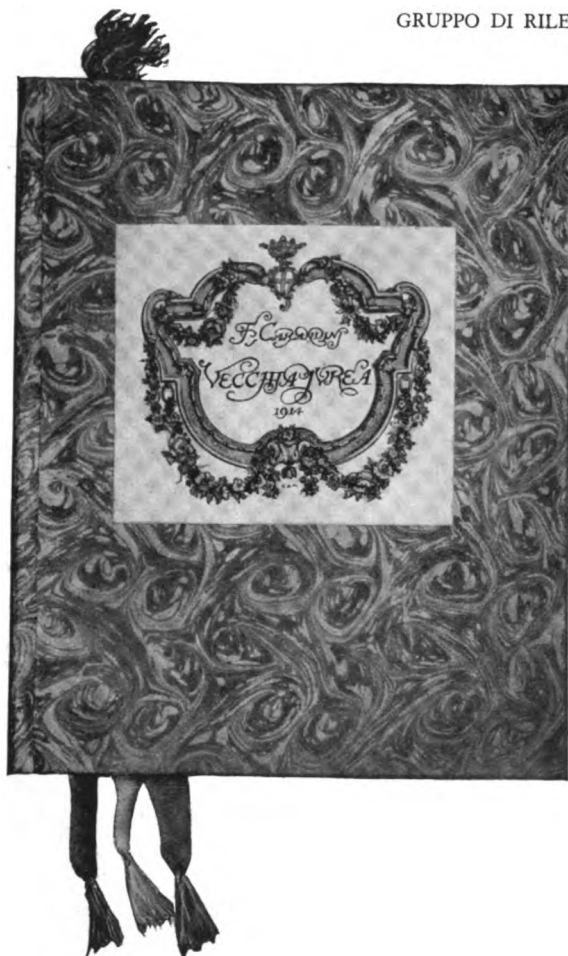
Catanzaro	9 officine	con	41 operai
Cosenza	6 officine	con	28 operai
Reggio Calabria	14 officine	con	44 operai
Totale	29 officine	con	113 operai

Da questi specchietti si rileva che il massimo movimento dell'industria grafica italiana è ristretto a pochi centri; il quadro che qui sotto pubblico ci dimostra poi che circa tre quinti del totale degli operai grafici sono assorbiti da otto provincie.

PROVINCIA	OPERAI
Milano	15.323
Roma	6.807
Torino	4.869
Novara	3.829
Genova	3.052
Como	2.976
Firenze	2.521
Napoli	2.230
Totale operai	41.607

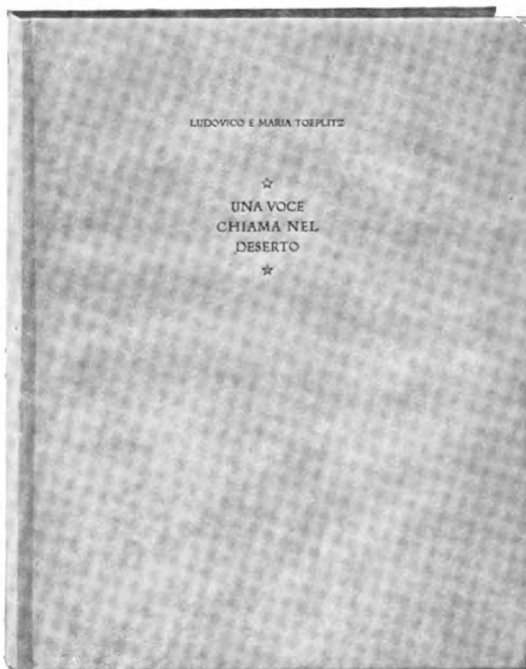
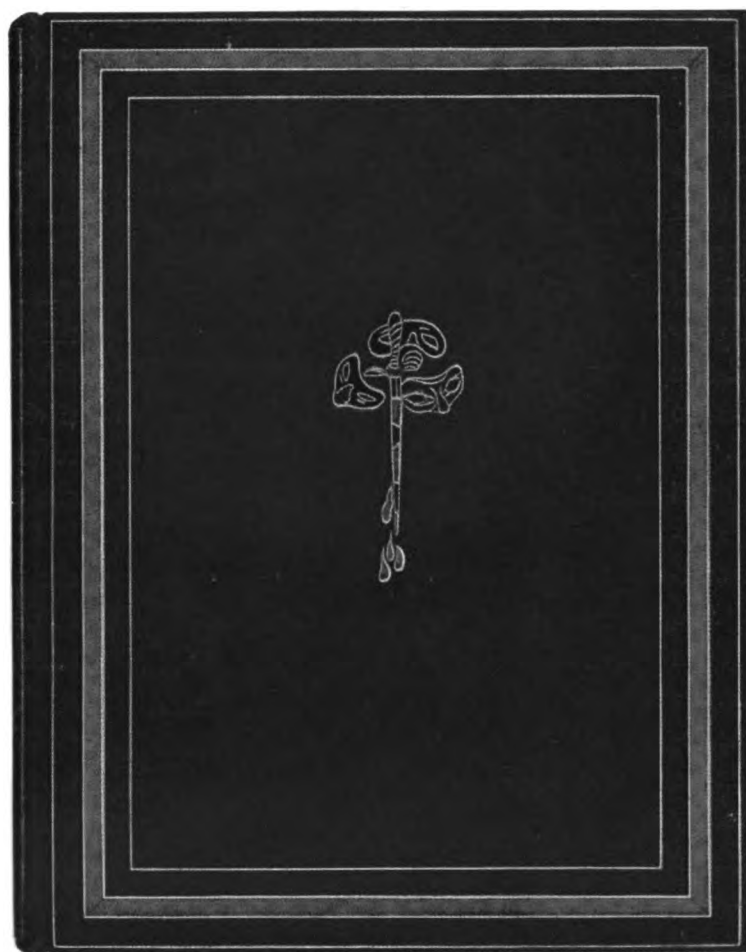
Certe sperequazioni che si notano a prima vista nello specchietto che precede dipendono dall'esistenza, in certe provincie, di stabilimenti speciali che occupano da soli notevoli masse operaie; ecco perchè Novara è al quarto posto (in provincia di Novara soltanto la Cartiera Italiana, a Serravalle Sesia, dà lavoro a ben 1577 operai), ed ecco perchè anche Como (che ha nella sua provincia varie cartiere), ha un posto preminente in confronto di Firenze e di Napoli che rispettivamente sono centri grafici di assai maggiore importanza.

Ad ogni modo, anche a tener conto che i dati che io oggi pubblico sono tolti, come ho detto, da una statistica vecchia di quasi tre anni è indubbio che le Arti Grafiche hanno in Italia la possibilità di un ampio sviluppo futuro; vi sono infatti provincie come Napoli, Firenze, Palermo e tante altre, che per le loro condizioni particolari e per il loro continuo sviluppo dovranno a mano a mano aumentare notevolmente il numero delle loro officine, e conseguentemente la massa operaia grafica.

Ma un'altra provincia dovrà necessariamente prendere uno sviluppo assai superiore all'attuale, ed è la provincia di Roma; non è concepibile infatti che la capitale di un grande paese debba avere in attività poco più di 200 officine con un totale di 6.803 operai, in confronto di Milano che arriva a 737 officine che accolgono 15.323 operai; è vero che Milano per l'enorme suo sviluppo industriale ha una maggiore necessità di Roma sia di officine che di mano d'opera, ma è altrettanto vero che Roma ha una somma ingentissima di lavori destinati alle numerose amministrazioni che vi hanno sede e che da sole, suppongo, debbono richiedere se non tutta, almeno una grandissima parte della mano d'opera grafica attuale, il che farebbe pensare ad una mancanza pressochè assoluta di movimento commerciale ed industriale, fenomeno questo che (anche a tener conto della nessuna intenzione di trasformare Roma in un centro industriale) dovrà cessare in futuro, per il rinnovato indirizzo che il Governo Nazionale ha mostrato di voler dare alla vita della capitale italiana.

GRUPPO DI RILEGATURE EDITORIALI

Concludendo, l'avvenire di maggiore sviluppo, di notevole maggior sviluppo, che è facile prevedere per le Arti Grafiche non può non riguardare anche il Libro; da qualche anno infatti si nota in Italia una visibile tendenza alla maggior valorizzazione del maggior prodotto della Tipografia. Quella che comunemente vien detta «la coscienza del Libro» va a grado a grado formandosi, e ciò sarà di grande beneficio per la produzione libraria in genere. Un popolo di circa quaranta milioni di anime deve avere un Libro più fortunato e più diffuso di quanto non sia attualmente; si dice troppo spesso che in Italia si legge poco, ma in verità se realmente si legge poco, si è perchè poco o niente si fece sinora per fare amare il Libro, per diffonderlo, per renderlo bene accetto presso la grande massa dei cittadini italiani che fortunatamente non conta più quella dolorosa percentuale di analfabeti, che fu per tanto tempo una delle più gravi ragioni di inferiorità della nostra vita nazionale. Gli analfabeti sono oramai ridotti a poche eccezioni ed in futuro diverranno, è certo, delle «rarità»; ma che cosa si è fatto e si fa perchè il popolo, non quello delle grandi città, ma di tutta Italia, il popolo sparso nelle provincie più lontane dai centri importanti, e specialmente il popolo delle campagne ami la lettura, ami o perlomeno desideri il libro? Niente, e mi pare che anche quel che si pensa di fare sia ben povera cosa di fronte alla importanza del fenomeno che ci preoccupa; ad ogni modo la necessità di diffondere il desiderio del Libro si va manifestando, e questo è già molto, è già un passo verso quell'azione decisa di propaganda a pro del Libro, che deve essere, e bisogna che sia, qualcosa di ben diverso dalle manifestazioni bibliografiche o dalle effimere esibizioni culturali condannate ad un'efficacia troppo ristretta per essere di giovamento.

Rilegatura in marrocchino granoso; decorazione in oro

Il quale Libro, costituirà quindi sicuramente un elemento di grande importanza per il maggior sviluppo industriale delle Arti Grafiche italiane, sia per quanto sarà richiesto dalla futura sua maggiore diffusione in casa nostra, sia per la maggior fortuna che prima o dopo arriderà al nostro Libro d'arte anche fuori dei nostri confini.

E non credo di peccare

Rilegatura in tutta pergamena con impressioni in nero

Rilegatura in marrocchino bleu cilindrato con mosaicature e composizione centrale a piccoli ferri
Esecutore L. Cecchi, Firenze; volume *Il Povero Fornaretto*

(Originale cm. 21 x 26)

a questo proposito di soverchio ottimismo. Già la produzione italiana di tal genere non è più totalmente sconosciuta in Europa e nell'America del Nord; per adesso, è vero, si tratta di piccoli passi ma questi preludono certamente ad un estendersi maggiore di rapporti di affari con la numerosa categoria di amatori e di cultori stranieri delle belle Arti Grafiche. Ma non bisogna perder di vista la via giusta; chi si impuntasse a voler conquistare certi mercati col Libro medio o con quello comune, vale a dire quasi soltanto per il valore degli scrittori, commetterebbe un errore. Può sembrar superfluo, ma pure è necessario ripetere ancora una volta una verità sacrosanta: la lingua italiana ha pochi cultori all'estero; quei pochi, è saputo, costituiscono, specialmente in certi paesi, un pubblico elettissimo ma troppo ristretto, perchè possa giovare al nostro Libro medio e di tipo comune; d'altra parte i nostri autori di fama internazionale trovano ovunque ottimi traduttori e coraggiosi editori e nessuno potrà credere, suppongo, che in Francia, ad esempio, si comperino libri di nostri autori pubblicati in lingua italiana quando il lettore francese può trovare delle ottime edizioni nella sua lingua.

Rilegatura in cuoio con bulinatura a mano
(R. Venturi, Bologna)

Nè c'è da sperare troppo – almeno per un certo tempo ancora – sulla massa di italiani che vivono all'estero; una grandissima parte di questi nostri connazionali per le condizioni speciali in cui vivono, per le loro occupazioni ed anche – perchè non dirlo? – per il loro grado di cultura non amano molto i libri, e se ne acquistano si accontentano dei più modesti; perciò in questo momento se vogliamo trovare acquirenti fuori del nostro paese non c'è che affidarsi al Libro bello, al Libro d'eccezione, al Libro che si acquista come oggetto d'arte; ed all'estero il pubblico che compera il Libro per tali considerazioni è assai più numeroso di quanto si crede da molti nostri editori; ed è un pubblico che può spendere.

Del resto anche i paesi che possono vendere i loro libri in ogni parte del mondo, si preoccupano oggi, e molto, di acquistare quella clientela di cui parlo; la Germania fa spesso apposite edizioni nelle lingue del paese ove vuol vendere i suoi prodotti, e quando quel mezzo non le conviene, costruisce dei libri fatti apposta per l'esportazione, o, per essere più precisi, per il pubblico internazionale degli amatori; quest'ultima strada è battuta anche dalla Francia che produce oramai un gran numero di libri espressamente fatti per interessare tutti, anche coloro che non comprendono la lingua francese. Quale particolarità abbiano molti di questi libri, in parte l'ho già detto: si tratta di edizioni riccamente illustrate, copiosamente, esuberantemente illustrate, nelle quali il testo sembra abolito o perlomeno sopraffatto dalle decorazioni, dalle figure, dalle tavole; libri–album in poche parole, che spesso non

Rilegatura in marrocchino bleu scuro lucido

Disegno a piccoli ferri e mosaicature. (Esecutore Pio Colombo, Torino; volume *Guerino il Meschino*)

(Originale cm. 20 × 25)

hanno che uno scarsissimo valore tipografico, ma che il pubblico internazionale acquista perchè la figurazione vi ha il posto del testo.

Ora io non arriverò al punto di consigliare ai miei colleghi editori di seguire tali esempi; non concepisco il Libro così fatto; ma sono certo che anche senza giungere ad una tale deformazione si può vendere ugualmente all'estero il Libro bello italiano; e chi sa che un tale lento ma sicuro lavoro di penetrazione non possa anche suscitare in molti il desiderio di studiare la « lingua più estetica del mondo, che è bella anche per chi non la comprende », come scriveva or non è molto uno studioso nord–americano.

Il concetto generale pratico che mi pare risulti chiaro dalle considerazioni esposte finora è questo: il problema della diffusione del Libro italiano tanto all'estero quanto in Italia non è un problema letterario, o almeno non è che in minima parte un problema di coltura, ma è, se mai, un problema artistico. Dirò di più: sono convinto che sia essenzialmente un problema tecnico dell'Arte della Stampa, che va risolto coi mezzi di cui le Arti Grafiche dispongono: creando cioè il Libro italiano, come prodotto artistico destinato al mercato internazionale, in concorrenza coi prodotti analoghi degli altri paesi.

La fortuna del Libro italiano non dipende dalla diffusione della coltura italiana; deve invece precederla e favorirla. Spetta agli stampatori nostri il compito e l'onore di conquistare, mercè sforzi tenaci e ardite iniziative, il miglior posto possibile per il Libro italiano nelle competizioni economico–artistiche delle Arti Grafiche del mondo.

Rilegatura di marrocchino a grana grossa con decorazione a piccoli ferri
eseguita da Dante Gozzi di Modena

[RAFFAELLO BERTIERI]

RAFFAELLO BERTIERI

IL LIBRO ITALIANO
NEL
NOVECENTO